ISSN 0130-6405

# Искусство КИНО

7 1982





# Искусство кино

# 1982 7

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году
Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР



*Оформление* Марголина И. Л.
*Художественный редактор* Петрова Э. С.
*Технический редактор* Иванова Т. Ю.
*Корректоры* Коренева Н. А., Элькина Г. Г.

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров редакция не высылает

*На 1-й стр. обложки*
Ия Саввина; Михаил Ульянов; Елена Санаева в фильме «Частная жизнь» (режиссер Ю. Райзман, «Мосфильм»)

*На 2-й стр. обложки*
Марина Яковлева и Елена Борзова; Юрий Казючиц в фильме «Люди на болоте» (режиссер В. Туров, «Беларусьфильм»)

*На 4-й стр. обложки*
Сергей Юрский; Евгений Леонов-Гладышев в фильме «Падение кондора» (режиссер С. Аларкон, «Мосфильм»); кадр из фильма

## СОДЕРЖАНИЕ

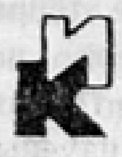
# Iskusstvo Kino

# Cinema Art





Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Сдано в набор 09.04.82
Подп. к печати 15.06.82 А 08261
Формат бумаги 70×90 ¹/₁₆.
печ. л. 12,12 усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3
Печать высокая
Тираж 56 000 экз. Заказ 965
Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
г. Чехов Московской области



*Тенгиз Семенов*

# Не наблюдатель, а участник

Хочу начать эту статью с обращения к речи Леонида Ильича Брежнева на XVII съезде профсоюзов СССР, которая заставила меня вновь задуматься о месте кинопублицистики в жизни нашего общества. Вот что говорил Л. И. Брежнев, в частности:

«Профсоюзы должны иметь в поле зрения как трудовые коллективы в целом, так и каждого человека, с его индивидуальными чертами и особенностями. Они должны проявлять постоянную заботу о создании такой атмосферы, такого социально-психологического, нравственного климата на производстве, при которых наиболее полно раскрывались бы лучшие черты советского характера, лучшие качества советского человека».

Я глубоко убежден, что в этих словах очерчена не только одна из важнейших сфер работы наших профсоюзов, но и заявлена вдохновляющая программа творчества для нас, работников искусства.

Наше почетное право, наша святая обязанность — активнейшим образом участвовать в общепартийной деятельности по совершенствованию социально-психологического, нравственного климата в обществе развитого социализма, обогащению духовного мира советского человека; помогать партии и государству решать самые актуальные, животрепещущие проблемы, которыми живет наше общество, будить мысль людей, помогать им осознавать суть эпохи, в которую мы живем, находить свое место в жизни и труде, в коммунистическом созидании, в борьбе за победы наших гуманистических идеалов, вырабатывать активную жизненную позицию.

Партия всегда придавала и придает первостепенное значение идеологической, политико-воспитательной работе в массах. На проблемах этой работы было сосредоточено внимание и в Отчетных докладах Центрального Комитета на XXIV, XXV, XXVI съездах КПСС, в материалах и решениях партийных съездов, в речи Л. И. Брежнева на ноябрьском (1981 г.) Пленуме ЦК КПСС, им было посвящено специальное постановление Центрального Комитета партии. Новым мощным стимулом деятельности для всех работников идеологического фронта, несомненно, стали и речи руководителя нашей партии и государства на XVII съезде профсоюзов и на XIX съезде комсомола.

Генеральная задача для нас всех, чья работа имеет целью сформировать новую гармоническую коммунистическую личность, — общая: вооружить советский народ непобедимым оружием ленинской правды, глубоким пониманием законов и перспектив исторического развития, прививать людям высокую идейность, преданность Родине, любовь к труду, коммунистический гуманизм, чувство интернационализма, нетерпимость ко всем и всяческим отступлениям от наших идеалов в общественном и личном бытии.

Каждый род «войск» идеологического фронта решает эту общую задачу свойственными именно ему средствами и методами. Мы, художники, должны действовать на этом направлении нашим оружием — оружием искусства, в равной степени обращенным как к интеллекту человека, так и к его душе.

Вот почему, на мой взгляд, столь важно определить, к а к должно работать нам, документалистам, работать, опираясь на природные свойства, присущие именно д о к у м е н-

тальному кинематографу. Найти наилучшие методы исследования и художественного отображения на экране самых интересных, самых важных граней жизни нашего социалистического общества, сложных проблем, определяющих историческое движение всего современного мира — бурного и яростного, стремительного и противоречивого.

Думаю, существеннейший аспект нашего творчества — рассказ о людях, сформированных советским строем, живущих интересами социалистического общества, — яркий, темпераментный, страстный рассказ о героях нашего времени. Мы в долгу перед зрителями: редко удается нам вылепить на документальном экране полнокровный, рельефный, зажигательный образ коммуниста, партийного руководителя. А ведь без такой мощной центральной фигуры невозможно в искусстве показать роль партийной организации — мозгового центра, сердца любого коллектива.

Социально-экономическая программа развития нашего общества, принятая XXVI партийным съездом, содержит ряд важнейших стратегических задач, которые сегодня решает наш народ, труженики всех отраслей народного хозяйства.

На первом плане среди них — подготовка и реализация продовольственной программы. С глубоким удовлетворением восприняли советские люди итоги майского (1982 г.) Пленума ЦК КПСС, наметившего комплекс мер, направленных на существенное увеличение производства продуктов питания, рост эффективности экономики всех звеньев агропромышленного комплекса. По своим масштабам, глубине воздействия на социально-экономическое развитие сельского хозяйства намеченные партией меры представляют в совокупности крупнейшую хозяйственно-политическую акцию, подчеркивается в передовой статье газеты «Правда». Намеченные планы обеспечат дальнейшее повышение благосостояния народа.

Среди других задач первостепенной важности, которые мы должны осмыслить и раскрыть на документальном экране, — интенсификация экономики и совершенствование планирования и управления, осуществление многих государственных программ и создание территориально-производственных комплексов, новый подход к дальнейшему развитию топливно-энергетической базы и реализация научных принципов в глобальных экологических проблемах...

Стратегическая, на мой взгляд, задача документального кино — не только отражать, фиксировать на экране сложные, неоднозначные явления, факты, проблемы жизни так, чтобы они становились интересны массовому зрителю, то есть чтобы они превращались в феномен искусства, но и — это первостепенно! — реально помогать партии в воплощении ее планов в жизнь.

Не менее важные и сложные творческие задачи ставит перед нами, кинопублицистами, и сегодняшняя международная жизнь, глобальная борьба сил мира и прогресса против сил империализма и подготовки всеобщей ядерной катастрофы. Нет, думаю, для художника-коммуниста более прекрасной, более благородной и благодарной цели, чем нести в мир правду о нашей внешней политике, наступательно и убедительно раскрывать и утверждать ленинскую стратегию мира и разрядки, которая упорно и настойчиво, гибко и мудро проводится Советским Союзом. Фильмы наши призваны помочь современному зрителю, начитанному и информированному, правильно разбираться в непростой обстановке на мировой арене, в вопросах острейшей идеологической борьбы, воспитывая принципиально классовый подход к явлениям, коллизиям, проблемам сегодняшнего мира. И мы тут будем работать с низким к. п. д., если наши ленты станут — в подходе к теме, в средствах художественного выражения — отставать от уровня времени, от интеллектуального и идейного уровня советского зрителя. На нас в этом смысле — огромная ответственность перед партией!

В ряду интереснейших международно-политических тем и развитие всесторонних отношений между странами социалистического содружества, и бескорыстная помощь Советского Союза народам развивающихся стран, и биографии выдающихся деятелей коммунисти-

ческих и рабочих партий, наших товарищей по общей борьбе за счастье каждого человека на планете.

●

В том, что советской кинопублицистике по плечу самые сложные идейно-творческие задачи, убеждают итоги минувшего десятилетия, которое ознаменовалось появлением крупных работ, запечатлевших образ нашего времени, человека наших дней, славную историю страны.

Одни из них поражали масштабностью замысла, эпичностью, широтой охвата материала, другие — глубоким проникновением в человеческую судьбу, третьи — постановкой актуальных социально-нравственных проблем...

Отрадно, что значительные, талантливые фильмы создавались в эти годы на многих студиях страны. Заметно активизировали творческий поиск документалисты союзных республик, в их фильмах четче просматриваются самобытные черты национальных школ советской кинопублицистики. Все это рождает у нас чувство уверенности, но не дает успокоения. Потенциал советского документального кино может и, главное, должен расти в ритме и темпах прогресса всего нашего общества.

«Советский человек — это добросовестный труженик, человек высокой политической культуры, патриот и интернационалист. Он воспитан партией, героической историей страны, всем нашим строем. Он живет полнокровной жизнью созидателя нового мира», — сказал с трибуны XXVI съезда партии в Отчетном докладе Л. И. Брежнев.

Советский человек, его судьба, его будущее — вот средоточие исканий, забот, дерзаний социалистического искусства и, разумеется, кинопублицистики. Но, к сожалению, далеко не всегда мы оказываемся в состоянии постигнуть глубинную суть характера нашего современника.

Почему это происходит? Только ли потому, что иной раз недостает таланта, мастерства, творческого горения? И по этим причинам тоже. Но не только. Сегодня, как никогда, необходимо серьезно задуматься над вопросом: как обогатить, как усилить арсенал художественных средств кинопублицистики во имя яркого, сильного воплощения на экране величия достижений социализма, величия повседневного подвига нашего современника — строителя коммунистического общества.

Ежегодно на всех документальных киностудиях страны создается очень много фильмов об исключительных и рядовых судьбах, о знатных людях страны, о героях пятилеток. Удивляться не приходится: жанр кинопортрета обладает мощным пропагандистским зарядом и пользуется повышенным вниманием зрителя, потому что он рассказывает о человеке. Возможность воссоздать на экране героическую биографию, волнующую судьбу, представить личность — что может быть интереснее для художника-кинопублициста. В этом жанре у нас существуют богатые традиции, много прекрасных фильмов, снятых в последние годы. Как тут не вспомнить врача Соболеву («Девять дней и вся жизнь»), генерала Петрова («Пять песен о коммунистах»), преподавателя ПТУ Иванова («Фантазеры»), тракториста Ивана Ивановича Иванова из одноименного фильма, четырех киргизских председателей колхозов из картины, которая называется «Четыре портрета», и многих, многих других. Что объединяет эти работы, самобытные по содержанию жизненного материала, творческому почерку авторов? Прежде всего, ощущение открытия крупной, интересной личности. Тем же, в первую очередь, примечателен и такой, например, фильм, как «Сотворение хлеба», о художественных достоинствах которого много спорят. Но вновь и вновь память возвращается к нему именно потому, что восхищает фигура А. Иващенко, коммуниста и ученого. Он автор фильма и одновременно его герой, человек, одержимый идеей сотворения хлеба, научного землепользования. Картина многое проясняет в понимании природы фильма-портрета. Такого, который отвечает сегодняшним ожиданиям зрителей.

А сколь поразительна творческая практика В. Трошкина, создавшего галерею строителей БАМа. Вспомним, что он отправился снимать с первым же эшелоном добровольцев и свою

первую картину «Даешь БАМ!» создал в первом же поселке на трассе Звездный. И первыми зрителями ленты были сами герои фильма. Они-то и рассказали после премьеры, что один из снятых на пленку парней смалодушничал и, не выдержав трудностей, уехал, оставил отряд.

Узнав об этом, В. Трошкин отправился на поиски парня, снял интервью с ним и включил в следующий фильм, анализирующий разностороннюю проблему гражданской закалки характера молодого человека наших дней.

Я привожу эту известную многим историю, чтобы показать, что социальная активность документального фильма слагается из характера героя и характера самого документалиста. Можно ли тут не вспомнить фильм «Письмо в газету» безвременно ушедшего из жизни режиссера М. Серебренникова, который не только снимал своего героя, водителя автопоезда, но и боролся рядом с ним, вместе с ним за государственные интересы, причем боролся не только кинокамерой, как профессионал-документалист, но и как человек, гражданин.

Конечно, все это остается «за кадром», но в кадре обязательно проявится позиция художника, рожденная активным, серьезным отношением к жизни, к своим героям.

Вот, например, ленинградский рабочий Богомолов, герой фильма «Ищу соперника». Проще всего было режиссеру Н. Боронину проинформировать зрителей о его высоких производственных показателях, широте кругозора, богатом духовном мире. Таких кинопортретов видели мы немало. Но документалист предпочел сосредоточить внимание на далеко не простых взаимоотношениях лидера с коллективом, показал, как относятся к его одержимости и увлеченности работой окружающие. Фильм раздвигает жанровые границы, исследуя социальную психологию коллектива, анализирует условия, при которых трудовой уровень новатора может стать рабочей нормой всего коллектива. Вот что выделяет картину из подобных ей по тематике.

Образ человека на экране более всего интересен, когда его биография предстает перед зрителем во всей своей протяженности, когда сегодняшний день прорастает в нем из истории страны и народа. Человек на экране интересен зрителям, его судьба волнует, когда мы узнаем о его прожитом и пережитом, которое художник сумел донести до зрителя.

Как тут не задуматься о давней нашей проблеме — создания и пополнения кинолетописи. Ведь далеко не всегда возможно «протянуть руку» за нужным архивным кадром на полку киноархива. Конечно, зримые документы давних лет способны помочь кинопублицисту воссоздать атмосферу времени. Но лишь в определенной степени. Более всего успех и удача определяются верностью документалиста своей теме и своим героям.

Когда мы смотрим фильмы В. Трошкина последних лет, мы видим не только новые километры пути, но и героев «стройки века». Они растут как специалисты, мужают прямо на наших глазах.

А какой прекрасный пример явила собой дружба Г. Франка с замечательным человеком, председателем колхоза Э. Каулинем, которого он снимал на протяжении многих лет. И когда завершился жизненный путь председателя, на средства колхоза Франком был создан фильм о Каулине. Этот волнующий рассказ о человеке, коммунисте, прожившем вместе со своей страной, со своим народом, со своим колхозом трудные и счастливые годы, сегодня с волнением смотрят не только в колхозном клубе, он выпущен на всесоюзный экран.

Такая заинтересованность в судьбе своего героя, исследование его жизни, естественно, дает возможность создать глубоко разработанный экранный образ человека нашего мира.

Отрадно, что наше документальное кино стремится в рассказе о человеке не уклоняться от сложных, а порой и драматических событий в его жизни, стремится показать его в минуты трудных раздумий, самоотверженного труда. Но, рисуя на экране человеческий портрет, надо почаще вспоминать слова В. Г. Короленко, в наши дни наполненные по-особому весомым смыслом: «Человек создан

для счастья, как птица для полета». А мы порой чуть ли не стесняемся показать человека счастливым, веселым, ликующим. И если картина сделана «по жизни», истинна и искренна, если в ней присутствует характер, подлинность судьбы со всеми ее неизбежными сложностями, то отсутствие этих красок обедняет экранный портрет героя нашего времени не меньше, чем бесконфликтный сюжет или желание уйти от трудных поворотов в судьбе героя. Напомню в этой связи картину «Прощай, мельница» И. Герштейна или давнюю картину Ф. Фартусова «Владимир Бердышев — первый парень на селе». В них покоряют полнокровные жизненные образы людей оптимистических, мудрых, обладающих тонким чувством юмора, действительно глубоко народные характеры.

Документалисты любят и умеют искать своих героев. В планах всех документальных студий страны фильмы-портреты известных всей стране людей и рядовых тружеников занимают ведущее место. Но беспокоит, что именно в этом жанре значительно больше проходных картин, чем запомнившихся. Таких, в которых авторы лишь уныло-протокольно следуют за биографией героя. В этих лентах огорчает переизбыток ничего не говорящих ни уму ни сердцу «синхронов», формальный подбор фильмотечного материала, приблизительность, поверхностность драматургических решений.

Самое огорчительное, что в потоке таких картин теряются лучшие портреты. А если учесть несовершенство кинопроката и организации рекламы документальных лент, то не удивительно, что часто зритель судит о фильмах-портретах не по лучшим работам, а по увиденным случайно. Так, посмотрев раз-другой серую ленту, он потом и хорошую картину не захочет смотреть.

Полагаю, что сегодня очень важно в теоретических статьях, в фундаментальных монографических работах обобщить творческий опыт документалистов, определить методологию съемок человека, длительного кинонаблюдения за ним, проанализировать возможности органичного совмещения снятого и иконографического материала, наконец даже уточнить этические нормы взаимоотношений автора с героем. Задача критика быть не только посредником между экраном и зрителем, но и помочь художнику осмыслить сложные социально-нравственные явления.

Несколько слов о прокате. Хорошо бы, нет, скажу иначе, необходимо собрать лучшие короткометражные фильмы в альманахи, а некоторые полнометражные — в циклы. И так вот, системно показывать их в кинотеатрах и по телевидению. Причем на голубом экране — в лучшее время, под яркой рубрикой.

Делом, фильмами мы должны убедить зрителей в том, что жанр экранного портрета сулит им радостные открытия — человека и искусства кинорассказа о нем.

Впрочем, вопросы мною затронутые, не укладываются в пространство одного жанра. Показать на документальном экране ярко и масштабно высокое патриотическое и интернационалистское сознание советского человека, его готовность защищать социалистические завоевания, его уверенность, оптимизм, гордость за нашу великую Родину, убежденность в правоте и непоколебимости социализма — это задача фундаментальная, определяющая все главные заботы цеха кинопублицистики на разнообразных направлениях его творческой деятельности.

•

Стоит, например, заново подумать о возможностях другого жанрового направления, которое мы привыкли называть кинообзором. Понятие «обзорный фильм» для многих из нас, увы, стало синонимом иллюстративности, поверхностности.

А так ли это? Виноват ли жанр? Вернее предположить, что в представлении многих он скомпрометирован теми, кто надеется, что актуальность и важность темы «спишет» их творческую инертность, кто сводит параметры обзорного фильма к беглому и часто невнятному перечню киноиллюстраций «на тему». Тут уместно вспомнить партийное предостережение о том, чтобы «актуальностью темы не прикрывались серые, убогие в художественном

отношении вещи» («Отчетный доклад ЦК КПСС XXIV съезду партии»).

Вспоминаю, как на страницах «ИК» первый секретарь Тюменского обкома партии Г. П. Богомяков, размышляя о задачах кинопублицистики, в частности, подчеркивал: на территории области могут разместиться все страны Европейского экономического сообщества. Как показать масштабы Тюмени, размах и величие дел тюменцев без документального кино? И не только сегодняшний день, но и путь к новым свершениям. Помнится, он в той беседе даже предложил название нового фильма о Тюмени: «Край, устремленный в будущее». А разве не жанр «обзорного фильма» прежде всего дает возможность показать огромный регион, его людей, его историю? А следовательно, оправдать важное предназначение кинопублицистики.

Конечно, это задача высшей категории сложности. Нужна совершеннейшая драматургическая основа, чтобы информация, «обзор» обрели диалектический характер, «социальный заказ» выполнен был на экране в подлинно художественно-публицистической форме. Чтобы формула «мир сегодня — страна сегодня — человек сегодня» предстала в конкретных и ярких судьбах. Это получается редко.

Но ведь получается! Можно вспомнить, как открылись зрителям фильма «Только любить» история и сегодняшний день Кузбасса. В этой картине событийным началом стала установка новой домны на место прежней, отслужившей свой век. Событие определило внешнее движение сюжета, за которым — что важно — открылась славная трудовая история кузбасских горняков. Картина получилась не безупречной. Но она показала возможности «обзорного фильма» в создании целостного образа времени, повышении патриотической активности кинопублицистики.

Я думаю, образцом этого жанра мы можем считать картину «День нового мира» моего учителя Р. Кармена и М. Посельского. И, я убежден, и фильм Д. Вертова «Шагай, Совет!». В русле традиции, проложенном нашими классиками, и современные ленты, отмеченные художественным поиском и «лица необщим выраженьем». Такие, как совсем недавно сделанная в Ереване картина «Армянские вертикали», созданная документалистами Латвии лента «Моя земля, волшебный мир любви», картина свердловчан «Там, на земле Магаданской», узбекский фильм «Во имя человека». К сожалению, удач пока все-таки меньше, чем промахов. Но разве из-за этого можно «списывать» жанр важный, плодоносный?

Именно поэтому необходимо осмыслить весь, до каждой крупицы накопленный здесь опыт. Слишком силен сложившийся стереотип предвзятости к этому жанру. Вот бы журналу «Искусство кино» пригласить за свой «круглый стол» критиков, сценаристов, режиссеров, операторов документального кино, чтобы сообща поразмышлять специально о проблемах и путях развития этого жанра.

Такой разговор стихийно уже начался недавно за «круглым столом» «ИК». По существу об обзорном фильме говорил кинооператор В. Дьяконов: «Уверен: сегодня необходимы большие масштабные картины о наших успехах... Экранный рассказ обязан показать не просто результат достижений, а процесс, работу, напряжение мысли...» Но такие ленты получаются, тоже отметил он, лишь в том случае, если заботы страны и народа становятся душевной заботой автора. То есть, говоря словами другого участника беседы в журнале, режиссера Ивара Селецкиса, когда старательную созерцательность сменяет социальная активность. Позитивная правда нашей эпохи требует глубокого анализа, исследования инструментарием разных жанров. А мы почему-то считаем, что эти методы плодотворны лишь на «территории» так называемого «проблемного фильма», своими соображениями о котором я хочу поделиться с читателями чуть позже.

Если мы показываем на экране масштабы наших достижений, героические судьбы, но не исследуем путь к цели, подчас долгий и непростой, то при таком методе создания обзорного фильма неизбежно появляются иллюстративность, поверхностная описательность. И как результат — рождаются картины, в которых

вроде бы все есть: прекрасные люди, значительные события, но они не приближены, а отдалены от нас экраном. Потому что зрителей в таком случае мы лишь информируем, предлагаем принять сообщаемое как данность, а не даем возможности пережить вместе с героями те события их жизни, о которых снят фильм.

●

В речи на XVII съезде профсоюзов Леонид Ильич подчеркнул: «Воспринимая решения XXVI съезда партии как свое родное, кровное дело, советские люди идут вперед с твердой уверенностью в своих силах, с ясным пониманием как сложности, так и величия задач, которые предстоит решать».

Вдумаемся в эти замечательные слова: «как сложности, так и величия задач». Разве не в них ключ к пониманию метода осмысления документальным экраном нашей жизни.

По-моему, к точному пониманию проблемности пришли мои коллеги-документалисты, которых объединил «круглый стол» «ИК». В редакционном подведении итогов разговора было верно отмечено, что социальная проблемность — это не жанр, а позиция художника-гражданина в подходе к явлениям жизни. Кинопублицистика в любом жанре — в портрете, обзорном и любом другом фильме — должна, раскрывая основные черты нашего героя, вести социально-исследовательскую работу. В Отчетном докладе XXVI съезду партии подчеркнуто, что партия «приветствует свойственные лучшим произведениям гражданский пафос, непримиримость к недостаткам, активное вмешательство искусства в решение проблем, которыми живет общество». Вот почему, создавая образ времени и нашего современника, документальное кино должно участвовать в решении задач, которые решает общество.

В этом кинопублицистика наиболее полно выполняет свое предначертание — раскрывает завоевания социализма.

Экранное исследование и осмысление стоящих перед обществом задач, рожденных течением жизни, поступательным движением нашего общества, должно вестись в соответствии с установкой партии, которая предельно точно сформулирована в Отчетном докладе на XXVI съезде: сочетание критического отношения к недостаткам с незыблемой уверенностью в исторических преимуществах избранного нами пути.

Социально-исторический оптимизм бытия нашего общества позволяет художнику вести прямой разговор со своим зрителем, который осознает «сложность и величие стоящих перед ним задач».

В этой связи нельзя не сказать следующее. Ответственность — вот что прежде всего принимает на себя документалист, создающий социально активный фильм. «Критика должна носить конструктивный характер» — эти слова передовой статьи газеты «Правда» выражают и важную заповедь кинопублициста. Замечательным образцом конкретной критики для нас служат здесь выступления партии по важным и острым общественным проблемам. Разве не должны мы посчитать своим «социальным заказом», к примеру, фильм о бригадном подряде. Картины об этом выходили на экран. Но ни одна из них не исследовала эту проблему так, как она обрисована в речи Леонида Ильича на съезде профсоюзов — с анализом социально-экономических преимуществ хозрасчетных бригад, нелицеприятной критикой в адрес тех, по чьей вине бригадный подряд внедряется медленно, с предложением мер, дающих важному начинанию «зеленую улицу». «Хорошо организованная, эффективно, я бы сказал, умно работающая бригада — подлинная школа для развития управленческих навыков рабочих, экспериментальная лаборатория для любой творческой инициативы. Члены такой бригады в деле, в повседневном совместном труде овладевают столь необходимыми в наше время экономическими, да и политическими знаниями. В такой бригаде действительно выковывается чувство хозяина своего завода, хозяина своей страны», — отметил Л. И. Брежнев.

Картина об этом словно просится на экран как вклад кинематографистов в решение важной народнохозяйственной и социальной проблемы.

Ответственность перед темой проявляется не только в том, чтобы за нее взяться. Но и в том, как ее решить.

Задумываясь над этим, понимаешь, что ответственность перед темой тесно связана с компетентностью кинематографиста. Мы нередко останавливаемся на полпути в изучении жизненного материала, который снимаем. Немало фильмов ту или иную ситуацию разбирают в первом приближении. Конечно, жизнь порой ставит на повестку дня проблему, решение которой еще не найдено и специалистами, и обществом. Как «вести себя» по отношению к таким проблемам документалисту? Вправе ли он, почувствовав общественную значимость сложного, может быть, еще даже полностью не сформировавшегося явления жизни, привлекать к нему широкое внимание? То есть делать фильмы с открытым концом, с многоточием вместо точки перед заключительными титрами?

Честно скажу, я затрудняюсь дать категорический ответ, не вступив в полемику даже с самим собой. Если художник исследует явление жизни, стремясь показать его по принципу «вчера — сегодня — завтра», то он сможет оказаться провидцем. Искусство, как и наука, владеет — в своих формах, конечно, — способностью предвидения. Поэтому документалист способен предугадать, почувствовать, что назревает рожденное жизнью какое-то новое общественное явление.

Привлечь к нему внимание, сообщить разные точки зрения на этот счет и в результате пробудить общественную мысль, способствовать ускорению поиска решения — прямое дело кинопублицистики. Но в то же время можно ли не считаться и с другим соображением: если эта проблема социально остра, затрагивает интересы многих, то вправе ли мы, поставив волнующие вопросы, оставить зрителя без ответа на них?

Понимаю, что мне могут возразить: в таком случае мы оставляем за кинопублицистикой лишь «регистраторскую», констатирующую функцию. Ведь все-таки, наверное, большинство современных зрителей предпочитает осведомленность незнанию. Вот почему, я думаю, мы в своем творчестве должны исходить из задачи кинематографа «будить мысль».

Документальное кино вносит свой вклад в решение общих задач, которые стоят перед средствами массовой информации. Но являясь средством массовой информации, кинопублицистика одновременно несет в себе черты произведения искусства. Самая большая сложность — найти точку пересечения этих осей координат документального экрана, найти то «золотое сечение», при котором информация об актуальной проблеме нальется силой образа. Разложить «на голоса» деловую газетную корреспонденцию не означает еще создать проблемный фильм. Он должен иметь свою художественную структуру, своеобразную и выразительную. Это прежде всего возможно, если поставленные экраном проблемы персонифицированы в ярких человеческих характерах. Ну, а что касается фильмов, обращенных к «вечным проблемам», то они, разумеется, имеют полное право на существование. В конце концов, мы называем иные проблемы вечными, так как обнаруживаем в них социальный, нравственный заряд, актуальный и сильнодействующий сегодня. Вспоминаю в этой связи недавнюю заметную работу режиссера нашей студии Геннадия Распопова «Мстислав Келдыш». Как умно и проникновенно удалось авторам рассмотреть в биографии замечательного ученого вечные вопросы долга и творческих устремлений, выбора жизненного пути и самоотверженного служения обществу.

Мир человека, нашего современника, коммуниста, созидателя в высшей степени насыщен проблемами острыми, вечными. От нас требуется духовная зоркость, гражданственная заинтересованность в постижении существа главных из них.

●

Не так давно я посмотрел туркменскую картину «В гости к Джума-ага» молодого документалиста С. Молланиязова. Он запечатлел, как на медленно плывущей по реке барже народный театр репетирует новую постановку. А в конце фильма мы видим увлеченных самодеятельных артистов, дающих первый спектакль. Зрительным залом является безбреж-

ная пустыня, а зрителем — старый чабан. Один, единственный. Сюда на пастбище специально к нему приехал театр... Как определить жанр этого фильма? По традиционным меркам — репортаж об одном событии. Но и выбор события, и его осмысление возводят запечатленное на экране к образу нашей жизни, в которой нет предела вниманию к человеку. Успех этой картины еще раз убеждает в том, что воспитательная функция экрана проявляется с особой силой, как отмечалось на XXVI съезде партии, когда искусство в своих раздумьях о мире и о человеке опирается на прочный социально-экономический фундамент нашего строя. Документалист не просто «фотографирует» жизнь, а прежде всего стремится исследовать то, что является главным, определяющим в ее движении.

●

Осмысляя ответственные задачи, которые предстоит решать всем нам, документалистам, я свои собственные планы непременно поверяю творческим опытом, который приобрел во время работы над киноэпопеями «Великая Отечественная» и «Всего дороже». Произведения эти, плод кропотливого и вдохновенного труда большого коллектива, открыли необыкновенные, для многих неожиданные возможности кинопублицистики в области масштабного рассказа о жизни народа и неразрывно слитной с ней судьбе человека. Критике еще предстоит осмыслить и глубоко проанализировать этот феномен с разных точек зрения, в том числе исследовать художественную структуру фильмов в их принадлежности к определенному жанру. Но уже сегодня очевидно, что «Всего дороже» снимает с повестки дня многие вопросы об «обзорном фильме» и о «проблемном фильме». Или ставит их совершенно иначе.

Запечатлев величие подвига советского народа, возродившего страну после битвы с фашизмом, эпопея показала, какой ценой добывалась эта великая трудовая победа. В фильмы вошли и те кадры, которые с болью заставляют вспомнить минувшее. В экранных интервью и рядовая работница из Ленинграда, и Председатель Совета Министров СССР говорят не только о победных, радостных событиях того времени, но и о его сложностях, проблемах, спорах и столкновениях — в общем, обо всем том, без чего немыслимы реальная жизнь и истинное произведение искусства.

Но все в эпопее подчинено главной цели — воссоздать на экране высокую правду о послевоенном пятилетии. Потому что без рассказа о том, какой ценой народ возрождал страну, невозможно в полной мере оценить величие этого подвига.

«Обзорный» и «проблемный» фильмы, как я уже говорил, в сложившихся сегодня представлениях стоят на разных полюсах кинопублицистики. В эпопее потоки многих жанров плодотворно слились в мощную художественную структуру, обогатив каждое направление кинопублицистики новым, значительно более широким содержанием.

Было бы ошибкой считать, что плодотворный творческий опыт эпопеи может быть распространен только на создание крупномасштабных сериалов. Его следует использовать для съемок отдельных фильмов, может быть, даже короткометражных. Широта охвата событий и глубина их рассмотрения, масштабное изображение великих свершений народа и прямой, открытый, честный показ борьбы с инерционными силами, мешающими движению вперед, — вот опора идейно-творческого фундамента, на котором поднялась эпопея.

И возможности кинопортрета, эпопеи, мне думается, тоже показали по-новому, расширили и углубили понятие о современном герое. Понятие «современность» я сознаю не как «сиюминутность». Для меня восстанавливавшие Днепрогэс Анна Лошкарева, Таисия Черемискина, Анастасия Баландина и другие герои эпопеи «Всего дороже» — тоже мои современники, «звездный час» которых выпал на трудные годы первой послевоенной пятилетки.

Эпопея — это не просто рассказ о том, что было и что есть. Мы стремились показать движение времени в человеческих судьбах, осмыслить основные, определяющие черты характера советского человека, воспитанного нашим строем, нашей идеологией, нашими идеалами.

Мы все, кто принимал участие в работе над эпопеей, чрезвычайно рады, что зрители отметили самое для нас важное: каждую человеческую судьбу в нашем рассказе мы старались ввести в конкретный социально-политический контекст истории — контекст страны и мира.

И в понимании ряда теоретических проблем документального кино опыт эпопей мне и, я полагаю, моим коллегам, многое помог осознать. «Великая Отечественная» и «Всего дороже» открыли нам, их создателям, новое качество кинодокумента. Люди всматриваются в экран, как в свою судьбу. Порой он не просто помогает им воссоздать атмосферу дорогих лет собственной жизни, а возвращает им реальных людей, самых близких. На просмотры «Великой Отечественной» женщины шли со своими детьми, чтобы показать им отцов, не вернувшихся с войны. А отцы на экране были моложе своих детей.

Еще раз понимаешь, задумываясь обо всем этом, значение слов Л. И. Брежнева, подчеркнувшего в Обращении к зрителям киноэпопеи «Всего дороже»: «...надо, чтобы все советские люди, особенно молодое поколение, хорошо знали и помнили о бессмертном подвиге послевоенного возрождения страны».

Когда я сам вглядывался в кадры будущей ленты еще за рабочим монтажным столом, то чувствовал, как меня переполняет большая гордость за подвиг старших. Много раз на просмотрах и обсуждении фильма я видел полные волнения и восторженного удивления глаза молодых зрителей. Помню, как один из них сказал: «Какое счастье, что нам не занимать героического прошлого. Если наши отцы выстояли тогда, то сегодня нас никому не запугать».

Нет, наверное, лучшей награды создателям фильма, чем эти слова молодого парня, вступающего в жизнь.

Эпопеи дали документальному кино широчайшую зрительскую аудиторию, значительно повысив общественный престиж кинопублицистики в целом. Работать в обстановке высоких зрительских ожиданий очень трудно, но и во сто крат интереснее.

●

Сейчас документалисты вместе со всем народом готовятся к празднованию 60-й годовщины образования СССР. Несколько поколений советских кинопублицистов создавали зримую летопись жизни нашей Отчизны. Накоплен бесценный творческий опыт, есть богатейшая фильмотека. Вчитываясь в постановление ЦК КПСС «О 60-й годовщине образования Союза Советских Социалистических Республик», я, например, думаю, какие интереснейшие процессы могла бы пронаблюдать и исследовать документальная кинокамера, раскрывая характер и особенности формирования новой исторической общности людей — советского народа, пути дальнейшего сближения наций и народностей страны, становление бесклассового общества.

Это очень интересно, но и очень сложно. С привычными и устоявшимися мерками эту задачу на уровне тех требований, которые ставит перед нами партия, не решишь. Нужен коллективный, напряженный творческий поиск.

Теоретикам документального кино еще предстоит осмыслить в полной мере значение Обращения Л. И. Брежнева к зрителям киноэпопеи «Всего дороже». Но один вывод мы с уверенностью можем сделать уже сейчас. Этот документ не только поднимает на качественно новую высоту значение искусства кинопублицистики. Он напоминает, что партия возлагает на документальное кино особую задачу в идеологической, политико-воспитательной работе. Трудно представить себе более почетную, но и более ответственную миссию. Вот эти позиции и определяют направления идейно-творческого пути современного советского кинематографа.

*Ю. Чурбанов,*
*первый заместитель министра внутренних дел СССР, генерал-полковник*

# С позиций гуманизма, добра и справедливости

***Заметки о месте кино в правовом воспитании***

Не так давно страна отметила первую годовщину XXVI съезда КПСС. Весь советский народ, воодушевленный масштабностью намеченных экономических и социальных задач, с энтузиазмом работает, выполняя исторические предначертания высшего партийного форума.

Новый прилив трудовой и политической активности советских людей был вызван ноябрьским (1981 г.) Пленумом ЦК КПСС, который по праву рассматривается как прямое продолжение XXVI съезда партии. Решения Пленума ЦК и шестой сессии Верховного Совета СССР десятого созыва, положения и выводы, содержащиеся в выступлении на Пленуме Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР товарища Леонида Ильича Брежнева, в речи его на XVII съезде советских профсоюзов, нацелили трудящихся на дальнейшее усиление борьбы по наращиванию экономического потенциала страны, динамичному развитию промышленного и сельскохозяйственного производства, дальнейшему подъему материального и культурного уровня жизни народа.

Новые международно-политические инициативы нашей партии и правительства оцениваются народами как свидетельство непреклонного стремления Советского государства к сохранению и восстановлению климата разрядки, как крупные акции в практическом осуществлении Программы мира, разработанной в 70-е годы и получившей свое дальнейшее развитие на XXVI съезде КПСС.

Большую и постоянную заботу проявляют партия, ее Центральный Комитет о коммунистическом воспитании трудящихся, рассматривая это направление деятельности как важный участок борьбы за коммунизм. Вполне закономерно! Наше общество не приемлет безыдейности и нигилизма, индивидуализма и аполитичности, частнособственнической психологии и националистических предрассудков.

Для миллионов и миллионов советских граждан нормы коммунистической нравственности стали естественными нормами поведения. В то же время динамичность социально-экономических процессов и духовной жизни общества зрелого социализма, резко обострившаяся идеологическая борьба на международной арене, вступление в жизнь новых поколений советских людей требуют поднять работу по формированию нового человека на более высокий уровень, отвечающий современному этапу коммунистического строительства.

Главные усилия в связи с этим, как указывает партия, должны быть сосредоточены на искоренении еще бытующих в нашей жизни стяжательства и взяточничества, бесхозяйственности и расточительства, пьянства и хулиганства, нарушений общественного порядка.

Воспитывать у советских людей коммунистическое отношение к труду и общественной собственности, прививать им высокие нравственные идеалы — одна из основных задач партийных, комсомольских, профсоюзных организаций, административных и хозяйственных органов, пропагандистских аппаратов, творческих союзов, всех деятелей советского искусства, кинематографа прежде всего. Более 60 лет назад В. И. Ленин сказал, что «...из всех искусств для нас важнейшим является кино». Эта характеристика сохранила свою силу.

Наш кинематограф неотделим от судьбы народа. Он сегодня по праву занимает ведущие позиции в мировом киноискусстве — позиции гуманизма, добра и справедливости, социального прогресса и мира между народами. Вполне закономерно, что деятели советского

---

Статья подготовлена на основе выступления на совместном совещании Госкино СССР и МВД СССР.

кино прочно, искренне и глубоко уважаемы народом.

Я с особым удовлетворением говорю об этом еще и потому, что, решая сложные задачи борьбы с преступностью, укрепления общественного порядка, воспитывая у советских людей уважительное отношение к закону и нормам коммунистической морали, утверждая в их сознании и поступках высокую гражданственность, работники органов внутренних дел видят в кинематографистах верных друзей и надежных союзников по общему делу.

На милиции, как и на других правоохранительных органах, лежит ответственность перед партией и народом за состояние правопорядка в стране. В Отчетном докладе ЦК КПСС XXVI съезду партии товарищ Л. И. Брежнев, выдвигая перед органами юстиции, суда, прокуратуры и советской милиции задачи на предстоящее пятилетие, говорил: «Советский народ вправе требовать, чтобы их работа была максимально эффективной, чтобы каждое преступление должным образом расследовалось и виновные несли заслуженное наказание».

Должен сказать, что личный состав органов внутренних дел правильно понимает требования партии и стремится выполнить их наилучшим образом. За последние годы работники милиции активизировали борьбу с преступностью и правонарушениями. В целом по стране за пятилетие значительно сократилась преступность на улицах и в общественных местах — то есть хулиганство, грабежи, разбои, тяжкие телесные повреждения. А уличная преступность — очень важный показатель, своеобразный барометр состояния общественного порядка.

Наступательней велась борьба с хищениями социалистической собственности, спекуляцией, взяточничеством. Разоблачен и привлечен к ответственности целый ряд крупных дельцов и расхитителей народного добра.

Большая и полезная работа проведена работниками Государственной автомобильной инспекции. Несмотря на увеличение за пятилетку транспортного парка страны, количество дорожно-транспортных происшествий сократилось.

Следует подчеркнуть: положительные тенденции в деле укрепления правопорядка, появившиеся в предшествующие годы, удалось сохранить и углубить в первом году одиннадцатой пятилетки.

Словом, как в десятой, так и в начавшейся одиннадцатой пятилетке сделано немало для того, чтобы советские люди могли спокойно и трудиться, и отдыхать.

Вместе с тем в деле борьбы с преступностью и правонарушениями имеется еще немало проблем, которые, к сожалению, решить пока не удалось.

Половина всех преступлений и до 80 процентов хулиганских поступков, значительная часть дорожно-транспортных происшествий, часто с человеческими жертвами, совершается под воздействием алкоголя. Именно пьянство порождает многочисленные нарушения трудовой дисциплины. Хорошо известно, как пагубно влияет оно на прочность семьи, как вредно сказывается на здоровье и воспитании детей. Тем не менее потребление спиртных напитков растет, а эффективность борьбы с пьянством остается явно недостаточной.

Прямо скажем, проблема серьезнейшая, очень сложная и многоплановая. Рассчитывать только на милицейские меры в ее решении совершенно неправильно. Бороться с пьянством нужно сообща, решительно и всеми доступными мерами, в том числе средствами кино — художественного, документального, научно-популярного, даже мультипликационного.

Требует дальнейшего усиления работа по обеспечению сохранности народного добра от преступных посягательств. Особую тревогу вызывают хищения материальных ценностей в мясо-молочной промышленности, строительстве, торговле, в автомобилестроении и на железнодорожном транспорте.

Вместе с крупными расхищениями социалистической собственности, большой ущерб народному хозяйству наносится так называемыми мелкими хищениями. Несмотря на кажущуюся незначительность, на самом деле они представляют серьезную опасность. И не только с материальной точки зрения. Мы должны видеть колоссальный социальный вред, при-

чиняемый обществу «несунами», как метко окрестили в народе эту категорию людей.

Далеко не все сделано и по предупреждению аварийности на дорогах, пожаров на промышленных предприятиях и в некоторых других направлениях нашей профессиональной деятельности.

Министерство внутренних дел СССР не закрывает глаза на нерешенные проблемы, ведет активный поиск более эффективных форм работы, принимает действенные меры по устранению недостатков.

В этих целях в последние годы укреплены звенья, непосредственно ведущие борьбу с преступностью: уголовный розыск, следствие, подразделения БХСС, охраны общественного порядка. В системе МВД созданы новые службы — по исполнению наказаний, не связанных с лишением свободы, и инспекции по делам несовершеннолетних. Подразделения транспортной милиции преобразованы в органы внутренних дел на транспорте. Значительно укреплена материально-техническая база милиции, повышена ее техническая оснащенность. К настоящему времени практически завершена работа по созданию стройной системы подготовки высококвалифицированных специалистов. Сегодня у нас 17 высших учебных заведений и 51 среднее специальное. Кадры руководящего состава готовит Академия МВД СССР. Подготовкой профессиональных работников для органов внутренних дел занимаются свыше ста профессоров и докторов наук, более тысячи доцентов и кандидатов наук.

Все это вместе взятое оказало значительное влияние на профессиональный и культурный уровень личного состава советской милиции. Существенно возросло число дипломированных специалистов среди оперативно-начальствующего состава и следователей. Близка к решению проблема полного замещения должностей рядового и младшего начальствующего состава работниками с общим средним образованием. Такую подготовку сегодня имеют уже 86 процентов рядовых и сержантов. Для сравнения скажу, что десять лет тому назад количество милиционеров со средним образованием едва превышало 20 процентов.

Думаю, читатели согласятся, что сейчас о работнике милиции в народе сложилось хорошее, я бы сказал, доброе представление. И это понятно. Милиционер наших дней становится по-настоящему интеллигентной и влиятельной фигурой, достойным представителем самой прогрессивной, самой гуманной в мире власти, человеком, который, говоря словами В. И. Ленина, выражает «действительно разум и волю, силу и власть... народа».

Высокие идейно-нравственные качества работников сегодняшней милиции особенно ярко и убедительно проявились в дни Московской Олимпиады. Были обеспечены полная безопасность спортсменов и гостей, идеальный общественный порядок. Наши сотрудники не поддались ни на одну из многочисленных провокаций со стороны тех, кто пытался скомпрометировать Олимпийские игры. Даже буржуазные средства массовой информации были вынуждены признать, что советская милиция во время Олимпиады показала не только предельную четкость в работе, отменный профессионализм, но и высочайшую культуру взаимоотношений с советскими и иностранными гражданами, завидную выдержку и хладнокровие. Одна зарубежная газета писала: «Полным провалом закончились попытки омрачить атмосферу Игр... Московская милиция не бравировала своей силой. Москва сохраняла подлинно олимпийское спокойствие».

Разумеется, высокие идейные и профессиональные качества не пришли к работникам милиции сами по себе. Они — следствие большой и кропотливой воспитательной работы, которой МВД СССР всегда уделяло исключительно большое внимание.

В этой связи мне хотелось бы сослаться на интересный документ, хранящийся в музее Ленинградской краснознаменной милиции. Речь идет о передовой статье «Каким должен быть работник советской милиции», опубликованной в многотиражной газете Ленинградского управления внутренних дел 8 апреля 1943 года. В ней говорилось: «В нашем милицейском работнике должны сочетаться: высокая бдительность, политическая острота в работе, находчивость, дисциплинированность, культурность,

подтянутость, опрятный внешний вид. Нарушение или невыполнение одного из показателей данных условий будет говорить о неполноценности работника и неспособности его выполнить все требования, предъявляемые к органам милиции». И далее: «Каждый милицейский работник должен требовать друг от друга безоговорочного выполнения уставных положений, не проходить даже мимо малейших фактов проявления недисциплинированности и некультурности». И это говорится в газете города, только-только освобожденного от жестокой блокады, во время которой свирепствовали голод и холод, болезни и смерть!

Идейно-нравственное воспитание личного состава и сегодня — в центре внимания руководителей политических аппаратов и первичных партийных организаций органов внутренних дел. Диапазон этой работы исключительно широк и простирается от марксистско-ленинского образования офицеров и политической подготовки рядовых до организации разумного и полезного проведения внеслужебного времени, досуга личного состава и членов его семей.

Среди работников милиции сегодня можно встретить лауреатов авторитетных творческих конкурсов, выдающихся спортсменов — чемпионов Европы, мира и Олимпийских игр, композиторов и поэтов, художников и писателей.

Одним словом, милиционер наших дней занимается не только уголовным сыском, расследованием преступлений и перевоспитанием людей, вступивших в конфликт с законом, — он живет полнокровной жизнью современного советского человека.

Все это способствовало тому, что органы внутренних дел вступили в одиннадцатую пятилетку, обогащенные основательным опытом общественно-политической и профессиональной деятельности, фундамент которого заложен в документах большой политической значимости. Это прежде всего новая Конституция СССР, ряд постановлений Президиума Верховного Совета и Совета Министров СССР и, безусловно, принятое в августе 1979 года постановление ЦК КПСС «Об улучшении работы по охране правопорядка и усилении борьбы с правонарушениями».

Говоря об этом, мне хотелось бы особо отметить, что борьба с антиобщественными проявлениями — дело не одной только милиции. Их искоренение, как неоднократно подчеркивал Л. И. Брежнев, есть общепартийная, общегосударственная, общенародная задача.

Есть немало острых социально-нравственных проблем, которые работники органов внутренних дел и деятели киноискусства могут и должны решать объединенными усилиями, на самой доброй товарищеской основе. Назову искоренение пьянства и безнадзорности подростков, взяточничества, посягательства на социалистическую собственность, спекуляции, привлечение общественности к работе по предупреждению правонарушений по месту жительства граждан и многое другое...

Возьмем проблему предупреждения правонарушений несовершеннолетних. Вызывает, например, озабоченность распространение правонарушений среди учащихся профтехучилищ. В массе подростков они составляют относительно небольшую часть, но на этих ребят приходится почти каждое третье преступление из всех, совершенных несовершеннолетними.

Немало правонарушений совершается и учащимися общеобразовательных школ. Характерно, что половина подростков, состоящих на учете в милиции, — это второгодники.

Все это требует совершенствовать формы и методы воспитания подростков. Судя по всему, имеющийся арсенал средств борьбы с пьянством среди молодежи устарел, нуждается в пересмотре. Здесь есть над чем подумать и органам внутренних дел, и широкой общественности, и деятелям литературы и искусства, особенно кинематографистам.

Влияние кинофильмов на человека, прежде всего молодого, — общеизвестно. Люди, вступающие в жизнь, с интересом встречают каждую новую ленту, в которой поднимаются острые вопросы не придуманной, а реальной жизни. Фильмы же, касающиеся охраны правопорядка и социалистической собственности, борьбы с преступностью и антиобщественными проявлениями, — вызывают особый, я бы сказал, повышенный интерес. Поэтому они необходимы, — разумеется, при условии их вы-

сокой художественности и грамотной правовой направленности.

К сожалению, фильмов такой проблематики выпускается крайне мало. А ярких, значительных и талантливых, подобных, скажем, «Путевке в жизнь», вошедшей в классику советского кино, нет вообще. Мне трудно объяснить, почему так случилось, но что ситуацию следует исправить — несомненно. Безнадзорность и преступность несовершеннолетних, утрата иными молодыми людьми нравственных ценностей советского образа жизни должны глубоко волновать, привлекать самое пристальное внимание кинематографистов. Проблемы эти есть, они очевидны. А вот тревоги, деятельного стремления внести свой вклад в их решение у творческих работников недостаточно....

Вспоминая опять-таки «Путевку в жизнь», нельзя не отметить колоссальный воспитательный потенциал, который сегодня, с учетом неизмеримо возросшего профессионального опыта и куда более широких возможностей советского кинематографа, мог бы стать еще весомей и эффективней.

При этом важна сверхзадача: чтобы каждый такой фильм воспитывал у зрителей уважение к закону, к правовым и этическим нормам нашего общества. Исследования, проведенные Министерством внутренних дел, показывают, что одна из основных причин преступности среди подростков — их правовая неосведомленность. Каждый четвертый правонарушитель не имел представления о том, что за содеянное он будет привлечен к уголовной ответственности. Каждый третий не задумывался над правовой оценкой своих поступков. Из опроса более тысячи старшеклассников выяснилось, что половина их не считала преступлением изготовление и ношение холодного оружия.

Существенный пробел правового воспитания заключается в том, что подростки, совершая противоправные действия, не думают о неотвратимости наказания. Как установлено, каждый четвертый из осужденных малолетних преступников не верил, что его вина будет установлена и доказана.

Суммируя сказанное, можно утверждать следующее: многие правонарушения могли быть предупреждены, если бы подростки знали, какие существуют правовые запреты и наказания за их нарушения.

По сути дела, применительно к кинематографу речь идет о том, чтобы фильмы, адресованные юношеству, делались лучше, содержательнее, умнее, чтобы они воспитывали у молодежи высокие гражданственные и этические качества. Позиция МВД СССР здесь четкая и ясная: ради этого мы готовы оказывать работникам кино самую активную и эффективную помощь.

Вернусь к борьбе с мелкими хищениями. Силами только правоохранительных органов, прямо скажем, это зло не искоренить. В самом деле: на каждом предприятии, в каждой проходной милиционера не поставить. И всех обыскивать тоже не будешь.

Значит, на борьбу с «несунами» надо поднимать прежде всего трудовые коллективы, создавать в них климат сурового осуждения любителей поживиться за государственный счет, нетерпимости к ним. А с этим, откровенно говоря, далеко не везде дела обстоят благополучно. Кое-где привыкли к мелким хищениям настолько, что считают их чуть ли не нормой жизни. Как-то мне рассказали о таком случае. В проходной одного мясокомбината задержали двух рабочих. Один пытался вынести 3 килограмма мяса, а другой — вчетверо больше. Привели обоих в профсоюзный комитет. На первого председатель профкома даже не обратил внимания. Второго же стал стыдить, говоря ему примерно следующее: «Ну, брат, ты совсем совесть потерял. Взял бы пару кило и довольно. А то, ведь, гляди, пуд отхватил!» Выходит, украсть два-три килограмма можно, это мелочь, а вот двенадцать — уже перебор... Поразительная «философия»! Поразительная — и чрезвычайно вредная!

Почему бы не создать остросюжетный художественный фильм и на эту тему? Тем более что художнику она дает широкий простор для сшибки характеров, убеждений, для проникновения в социально-психологические истоки стяжательства, нравственной опустошенности не-

которых людей. А как емко и выразительно можно показать роль трудового коллектива, общественного мнения в исправлении оступившихся.

Исключительно важной частью правового воспитания населения является широкая популяризация деятельности органов внутренних дел, советской милиции. При этом, призывая кинематографистов широко и активно участвовать в этом деле, мы исходим, разумеется, не из узковедомственных интересов, не из тщеславного желания возвысить в глазах общественности «честь милицейского мундира». Думаю, особый характер труда милиционеров заслуживает благодарного творческого отклика кинематографистов. Ведь наши сотрудники рискуют, а порой жертвуют жизнью вполне сознательно — во имя долга перед народом, ради жизни сограждан.

Авторитет советской милиции, ее престиж в обществе зависят, конечно же, прежде всего от нее самой. Но не только от нее. Здесь налицо проблема государственной важности. Эту мысль постоянно подчеркивает Центральный Комитет нашей партии. В частности, в постановлении ЦК КПСС от 2 августа 1979 года «Об улучшении работы по охране правопорядка и усилении борьбы с правонарушениями» редакциям газет и журналов, Госкино СССР, Гостелерадио СССР, Госкомиздату СССР и всем творческим организациям, наряду с улучшением освещения вопросов борьбы с правонарушениями, пьянством, тунеядством, стяжательством, рекомендуется систематически показывать самоотверженный труд работников правоохранительных органов по защите интересов государства и прав граждан от преступных посягательств.

МВД СССР высоко ценит деятельность Госкино СССР, Союза кинематографистов, всех работников киноискусства в этом направлении. Между ними в последние годы установилось тесное и весьма плодотворное сотрудничество. В 1975 году Госкино СССР разработал план мер по развитию детективного и приключенческого жанров. В 1977 году состоялся Всесоюзный творческий семинар по этим вопросам. Создан Совет по приключенческим, научно-фантастическим фильмам при Союзе кинематографистов СССР. Выявлению и активному решению многих проблем, связанных с созданием детективных фильмов, во многом способствовала научно-практическая конференция, которую провели в 1978 году Госкино СССР и Научно-исследовательский институт киноискусства.

Все это способствовало усилению внимания мастеров экрана к правовой тематике. В результате появилось значительное число картин, рассказывающих о нелегком милицейском труде, воспитывающих у советских людей чувство патриотизма и высокого гражданского долга, добросовестного отношения к труду и общественной собственности, непримиримости к нарушениям закона и норм коммунистической морали. С удовлетворением отмечу, что сегодня ушли в прошлое ленты, в которых работника милиции показывали либо в комедийном, так сказать, плане, бессмысленно бегающим со свистком, либо в сатирическом — этаким бездушным и бездумным бюрократом.

В наши дни положение коренным образом переменилось. Сценаристы, режиссеры, актеры стремятся глубже проникнуть в суть милицейских профессий, раскрыть социальную значимость и нравственную красоту труда милиционера, его гуманизм и благородство. Когда на киноэкранах появились обаятельный и мудрый Анискин в исполнении Михаила Ивановича Жарова, добрый и человечный Ковалев, воплощенный Михаилом Александровичем Ульяновым, сильный, целеустремленный и волевой Зорин, сыгранный Всеволодом Васильевичем Санаевым, простодушный, лукавый правдолюбец Сережкин в исполнении Валерия Золотухина, высокий профессионал Жеглов, фанатически ненавидящий преступников, — последняя работа в кино Владимира Высоцкого, — многомиллионный зритель от всей души полюбил этих героев, поверил им и, несомненно, по-другому, с бо́льшим уважением и серьезностью стал смотреть на деятельность милиции, точнее понимать роль и место органов внутренних дел в жизни общества. Немалая заслуга на этом поприще принадлежит и таким замечательным мастерам театра и кино

как Вия Артмане, Олег Ефремов, Георгий Жженов, Евгений Леонов, Юрий Никулин, Анатолий Папанов, Юрий Яковлев, Василий Лановой, Александр Калягин, актерам среднего и младшего поколения Евгению Жарикову, Евгению Герасимову, Александру Збруеву, Владимиру Конкину, Льву Прыгунову и многим другим.

Зрительскому успеху фильмов о милиции в последние годы во многом способствовало обращение их создателей к лучшим произведениям советской литературы. Основанные на них сценарии выгодно отличались художественной достоверностью образов, высокой идейностью, а фильмы — ярче, острее и серьезнее поднимали сложные социально-нравственные проблемы. Заметным событием стала экранизация романов и повестей Юрия Германа, Павла Нилина, Виля Липатова. Обращение к произведениям Юлиана Семенова, Бориса Васильева, Бориса Можаева, братьев Вайнеров, Александра Кулешова, Сергея Высоцкого, Николая Леонова, Эдуарда Хруцкого также позволило кинематографистам создать интересные, запоминающиеся произведения.

Думается, что этому в определенной мере способствовало решение коллегий Госкино и МВД СССР о предварительном рецензировании киносценариев в Министерстве внутренних дел, а также назначении консультантов фильмов.

Хотя в некоторых кинофильмах все-таки «просачиваются» досадные ошибки, когда по вине сценариста, режиссера и консультанта работники милиции действуют на экране профессионально неграмотно, а порой даже нарушают закон.

Нередко в защиту такого характера действий высказываются самые различные соображения, но это, мягко говоря, несерьезно. Оправдания нарушениям закона нет и быть не может. Ни в жизни, ни на экране. По этому поводу газета «Правда» писала: «Тревожит, что в последние годы в нашем искусстве излишне вольно обращаются с самой идеей законности. Ее нарушения, пусть даже из высоких побуждений... в принципе совершенно неприемлемы».

Во избежание рецидивов вольного обращения с законом в фильмах нам следовало бы, думается, установить более тесные контакты с авторами литературных сценариев. Ведь именно драматург стоит в начале того пути, по которому пойдет работа над фильмом, он первым берет на себя гражданскую ответственность перед зрительскими массами. Сценарий — та основа, которая во многом определяет и художественную ценность будущего кинопроизведения. Именно поэтому ЦК КПСС в постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» выдвинул ряд требований, направленных на развитие сценарного дела. Жизнь, творческая практика со всей очевидностью доказали правильность и своевременность этих указаний партии. В том числе и в сфере той тематики, о которой идет речь.

К сожалению, пока еще деловые связи с авторами сценариев у нас недостаточно прочны. Если режиссер и актеры во время съемок постоянно общаются с нашими консультантами, то сценарист трудится, как правило, один, не прибегая в ходе работы к нашей помощи. С его произведением МВД СССР знакомится уже в законченном виде, после чего нередко начинается довольно долгий и болезненный процесс устранения неточностей. А ведь этого можно избежать, если наши творческие контакты станут постоянными, взаимодоверительными.

Неоспоримо также и то, что написать достоверно о деятельности органов внутренних дел можно лишь, обладая определенным запасом правовых знаний. К сожалению, за сценарии «на милицейскую тему» иногда берутся люди, у которых нет четких представлений о правах и обязанностях милиции. Ничего хорошего, разумеется, из этого выйти не может. Вот почему хотелось бы дать совет: прежде чем сесть за книгу или киносценарий, глубоко изучите деятельность органов внутренних дел, ближе познакомьтесь с людьми, работающими в них, тогда вы почувствуете по-настоящему характер и специфику их труда.

Впрочем, в мысли этой нет ничего нового. Многие писатели, прежде чем рассказать о ра-

бочих, врачах, ученых, подолгу изучали их жизнь, лично общались с прототипами своих будущих героев. Можно привести такие примеры и из нашей практики. Сошлюсь на опыт Павла Нилина, Юрия Германа, Аркадия Адамова, Ольги и Александра Лавровых, Николая Леонова... Некоторые из них даже работали какое-то время в органах внутренних дел. Не удивительно, что созданные по их сценариям кинопроизведения отличаются глубокой и точной разработкой темы, несут в себе большой воспитательный заряд.

Следует признать, что некоторые наши сотрудники иногда допускают нарушения закона. Но каждый такой случай у нас рассматривается как чрезвычайное происшествие, и мы не только самым строгим образом взыскиваем с виновного, но и принимаем решительные меры, чтобы подобное впредь не повторялось. И мы не против критики действий и поведения отдельных сотрудников милиции на экране. Но критика эта должна носить конструктивный характер, не давая повода для извращенных представлений о советской милиции.

МВД СССР заинтересовано, чтобы кинофильмы о милиции делались людьми, которые свободно ориентируются в ее проблемах. А такие знания становятся более глубокими и разносторонними у режиссеров, снявших по нескольку «милицейских» лент. Об этом свидетельствует опыт таких режиссеров, как Анатолий Бобровский, Алоиз Бренч, Георгий Калатозишвили, Владимир Назаров, Герберт Раппапорт. Мы очень благодарны этим мастерам за верность теме борьбы с преступностью и весомый вклад в пропаганду деятельности органов внутренних дел.

Между тем за последние 15 лет 65 режиссеров из 84, поставив один фильм о милиции, больше к этой теме не обращались. Почему так произошло?

Видимо, для одних это была не совсем удачная «первая проба». Другие же не нашли достаточной поддержки со стороны органов внутренних дел, не получили помощи в преодолении возникших трудностей. Следовало бы основательней вникнуть в суть дела, чтобы изменить ситуацию.

Да, число фильмов о милиции возросло. Значит, надо центр тяжести перенести на заботу об их качестве. Нас, к примеру, беспокоит, что в последние годы почти исчезли социально-психологические кинофильмы о милиции, подобные «Деревенскому детективу» Ивана Лукинского и «Самому последнему дню» Михаила Ульянова. Мало публицистических лент, продолжающих опыт фильмов «Обвиняются в убийстве» Бориса Волчека и «Это меня не касается» Герберта Раппапорта.

Среди фильмов о милиции сегодня значительное место занимают киноленты весьма простенького, неглубокого содержания. Не случайно они критиковались на IV съезде кинематографистов СССР в докладе первого секретаря правления Союза кинематографистов Льва Александровича Кулиджанова. Нельзя не согласиться с его утверждением, что многие кинодетективы сделаны не по мысли, а по соображению. Они скроены на одно лицо, повторяют стереотипы жанра и дальше самоповторов не идут. В результате зрители отказывают этим кинолентам в признании.

А ведь не безразлично, что показывают зрителю с экрана, как он воспринимает происходящее в фильме и — самое главное — что выносит для себя после просмотра. Мы убеждены, что детективная лента при всей ее развлекательности должна обязательно нести серьезную смысловую нагрузку, ибо, как отмечал Бертольт Брехт, «детектив суть не что иное, как особый срез реальной жизни». В том, чтобы этот срез был четким и ясным, а воспитательный эффект фильма более весомым, одинаково заинтересованы и работники правоохранительных органов, и мастера кино.

Нет, не умопомрачительные перипетии сами по себе должны держать в напряжении зрителей, а художественное, увлекательное воплощение бескомпромиссной идейной борьбы за торжество наших законов, советской морали.

К сожалению, иные создатели детективных лент вместо того, чтобы отразить высокую правду жизни, затронуть животрепещущие проблемы нашей действительности, делают поверхностную, банальную во всех отношениях «криминальную историю» со счастливым кон-

цом. По таким именно рецептам, мы считаем, сделан, к примеру, фильм «Прощальная гастроль «Артиста». Чего только в нем нет! Головокружительный побег преступника... Внедрение к нему сотрудника милиции... Роман этого сотрудника с подругой «Артиста»... Наконец, «грандиознейшая» операция, в которой на карту поставлена жизнь нескольких советских граждан. И все это для того, чтобы в финале снять эффектную сцену задержания матерого бандита...

Поверьте мне, все это нереально и надуманно. Каким бы опасным преступник ни был, сотрудники милиции никогда не станут рисковать жизнью нескольких человек, чтобы его задержать. Для этого в их распоряжении немало более остроумных и гораздо менее опасных способов...

А ведь на счету постановщика этой ленты несколько умных, интересных фильмов о милиции. Видимо, беда его в том, что он согласился работать по сценарию, содержащему серьезные правовые ошибки.

Говоря о снижении качества некоторых фильмов о милиции, хотелось бы отметить его характерные, на наш взгляд, причины.

Прежде всего — однотипность сюжетов. В основе большинства картин лежит, как правило, расследование либо убийства, либо нападения на инкассаторов, либо ограбления кассы. Что ни фильм, то одно, два, а то и больше убийств. Почти каждая лента «оснащена» головокружительной погоней.

Что и говорить, уголовный розыск дает богатый материал для того, чтобы, лихо закрутив сюжет, «приковать» зрителей к экрану. Но это ведь, мягко говоря, облегченный подход к делу.

Между тем милиция — учреждение серьезное, и занимается она решением многих сложных социальных проблем. Уголовный розыск в ее структуре, конечно, важная, но лишь одна из частей. Поэтому, работая в жанре детектива и выбирая тему, следовало бы иметь в поле зрения различные сферы деятельности органов внутренних дел.

В последнее время крайне редко на экранах затрагивается тема борьбы с хищениями социалистической собственности. Практически нет фильмов, рассказывающих о работе инспекции по делам несовершеннолетних, службы, занимающейся перевоспитанием условно осужденных, о героическом труде пожарных. Незаслуженно забыта сельская милиция. С учетом того огромного внимания, которое сегодня оказывает партия развитию сельского хозяйства, созданию продовольственной программы, эта тема становится актуальной.

Волнует нас и такой вопрос. В фильмах о милиции отсутствует или почти отсутствует социальный фон. Но ведь это неправильно! Милиция — составная часть советского государственного аппарата. Свои обязанности по охране правопорядка и борьбе с преступностью она выполняет в тесной связи с коллективами трудящихся, общественностью.

Детективный жанр — жанр сильных и добрых героев, строгих, но справедливых, решительных, но вежливых и тактичных, смело и самоотверженно отстаивающих правое дело. Поэтому в центре детектива должен быть не просто мастер сыска, высокоэрудированный следователь, милицейский профессионал, стреляющий без промаха, в совершенстве владеющий приемами борьбы и мастерски водящий машину, но прежде всего л и ч н о с т ь, интересный и обаятельный человек. Только такого героя зритель полюбит, будет им восхищаться, захочет ему подражать.

Конечно же, авторы кинодетективов стремятся создать именно такой образ работников милиции. Наделяют своих персонажей многими положительными качествами. И тем не менее те не становятся «властителями дум» зрителя. Почему? Да потому, что они однообразны, безлики, если можно так выразиться, сколочены по стандарту.

Одно замечание. Как правило, в детективных фильмах показывается много всякого рода заседаний и оперативных совещаний, на которых наши работники обсуждают различные версии и предположения, излишне философствуют. По-моему, это отрицательно сказывается на развитии сюжета, снижает как профессиональный, так и идейно-художественный уровень кинопроизведения.

И понятно! Поиск и задержание преступника, его изобличение в жизни намного сложнее и, если хотите, интереснее. Следствие — это аналитическая работа, напряжение ума и воли многих людей, огромные физические и психологические нагрузки, глубокие переживания и горячее стремление к тому, чтобы наказание неотвратимо настигло преступника.

Расследованием преступления занимается не один человек и даже не группа сотрудников. В этом процессе участвуют, как правило, все службы милиции. А суть оперативно-розыскной работы заключается не в совещаниях, а в широком использовании для поиска и изобличения преступника современных достижений науки и техники, своевременном изъятии и закреплении следов преступления, активном применении криминалистических и других средств.

В одном из выступлений на IV съезде кинематографистов СССР прозвучала, на мой взгляд, интересная мысль о том, что проблема положительного героя в нашем киноискусстве носит сегодня не только эстетический, познавательный, но и идеологический, политико-воспитательный характер. Этот критерий, на наш взгляд, следует прилагать и к воплощению на экране положительного героя в милицейской форме.

Хотелось бы обратить внимание на такое немаловажное обстоятельство.

Не так давно «Правда» сообщила: «В одном из предместий бразильского города Сантуса расположен филиал местного банка. Однажды к управляющему филиала пришел посетитель, который представился как кинорежиссер. Гость сообщил директору, что его кинобригада намерена снять гангстерский фильм и что сцену ограбления банка можно бы отснять «с натуры» в их отделении. Директор дал согласие. Кинематографисты привезли аппаратуру...

Заработала камера, бандиты в масках ворвались в здание. Служащие, как и было условлено, попадали на пол. Гангстеры очистили сейф и с добычей вскочили в поджидающий автомобиль. «Кинематографисты» улетучились вслед за ними.

В полицию ошарашенный директор сообщил слишком поздно. Как выяснилось, «киношники» действовали точно по сценарию одного американского фильма».

Я далек от мысли, что подобное возможно у нас. Тем не менее пример этот наводит на определенные размышления.

В некоторых наших фильмах излишне подробно показывается, как, с помощью каких средств и способов совершается преступление. Это, с нашей точки зрения, не просто нецелесообразно, а вредно. Дело в том, что детализация преступления в кино может послужить своеобразной инструкцией, «учебным пособием» для тех, кто не хочет жить честно. Именно об этом говорит появление целого ряда новых видов преступлений, которых ранее в нашей стране не было. Они пришли к нам с экранов иных западных фильмов, из сообщений прессы, радио, телевидения, критикующих жизнь и нравы капиталистического мира. Так «критиковать» нельзя. Массовому зрителю не нужна эрудиция в технике преступлений. Его следует привлекать не самим преступлением, а динамикой поиска преступника, интеллектуальной, психологической победой представителей добра над носителями зла.

Итак, недостатков в нашей совместной работе по пропаганде деятельности органов внутренних дел, повышению авторитета милиции и правовому воспитанию населения немало. И чем быстрее они будут устранены, тем весомей станет вклад советских кинематографистов в воспитание у советских людей коммунистической сознательности, добросовестного отношения к труду, общественной дисциплине, соблюдению социалистического правопорядка.

В этом смысле весьма полезен был бы, на наш взгляд, для привлечения интереса писателей, режиссеров и актеров к созданию кинофильмов, пропагандирующих деятельность органов внутренних дел, Всесоюзный конкурс на лучшие фильмы о милиции.

Для работников органов внутренних дел всегда было и остается главным и определяющим — верно и преданно служить своему народу. Не было и нет высшей оценки их тру-

да, чем уважение и любовь советских людей, завоеванные многими поколениями солдат правопорядка.

Сорок с лишним лет тому назад народный артист СССР Владимир Иванович Немирович-Данченко в приветствии по случаю 23-й годовщины советской милиции так выразил доброе отношение советских людей к органам внутренних дел: «Милиционером мы всегда дорожили потому, что он охраняет наше спокойствие, помогает нашему благополучию. Милиционера мы всегда уважали потому, что он то и дело рискует жизнью. Но думали ли мы когда-нибудь, что милиционера мы полюбим? Полюбим просто, сердечно, дружелюбно. Он привел нас к этому чувству. Привел великолепным соединением мужества с мягкостью, строгости с вежливостью, влияния с с твердым руководством».

Наш долг — совместными усилиями способствовать тому, чтобы эта любовь народа к людям милицейской профессии крепла и приумножалась.

Работники органов внутренних дел хорошо понимают, что поступательное движение советского общества по пути строительства коммунизма ставит перед кинематографистами, как и перед всеми деятелями культуры и искусства, исключительно сложные и ответственные задачи. Они обусловлены возросшими духовными запросами советского человека, новыми возможностями зрелого социализма, одной из отличительных черт которого является всестороннее, гармоничное и все более убыстряющееся развитие всех сфер духовной жизни общества.

Но в том-то и прелесть творческого труда, глубокая осознанность его необходимости и полезности для общества, когда деятели искусства чувствуют себя солдатами партии.

«Жить интересами народа, — говорил на XXVI съезде КПСС товарищ Леонид Ильич Брежнев, — делить с ним радость и горе, утверждать правду жизни, наши гуманистические идеалы, быть активным участником коммунистического строительства — это и есть подлинная народность, подлинная партийность искусства».

*В. Широкий*

# Угол постижения

В многонациональной советской культуре белорусское кино заявило себя как кинематограф определенных творческих пристрастий, как художественный организм, более всего, может быть, тяготеющий к жизненному материалу, который в тех или иных ракурсах, в том или ином масштабе проявляет «судьбу человеческую, судьбу народную». Проблемы народной жизни, рассматриваемые на разных ее исторических этапах, — вот что является содержанием, смыслом творчества белорусских кинематографистов, чьи поиски сопряжены и с несомненными успехами, и с огорчительными потерями на сложном пути поступательного движения.

Четыре фильма из числа созданных на киностудии «Беларусьфильм» в последние годы — «Третьего не дано», «Половодье», «Возьму твою боль», «Люди на болоте» — на первый взгляд не имеют общего знаменателя, тех сходных черт, тематических или стилистических, что обычно дают основание для обобщений. Однако поставленные в иной контекст — в контекст исторический, эти фильмы создают отчетливо просматриваемую ретроспективу народной судьбы. Вырисовывается своеобразный опыт художественной кинолетописи — от первых лет послереволюционного переустройства белорусской деревни («Люди на болоте») до наших дней («Половодье»).

Такой подход к анализу названных лент тем более уместен в год знаменательного юбилея — 60-летия образования СССР, год подведения итогов пройденного страной пути. Исторический опыт — это в конечном счете самая драгоценная наша сокровищница; на экране он выступает в конденсированной, поверенной правдой жизни форме. Есть свой резон в том, чтобы задуматься, из чего он складывался, какой ценой доставался.

Жизненные явления в названных фильмах берутся на острейшем сломе, в драматических

поворотах. Каждый из этапов жизни народа предстает как бы в его переломной, кульминационной точке, отмеченной прозрениями и ошибками, обретениями и утратами, ломкой судеб — словом, борьбой, без которой история была бы не историей, а гладкой дорожкой. Все это делает особо значимым вопрос о художественном эквиваленте пережитого и отображенного, о соотношении одного с другим.

Когда я отмечал тематическую и проблемную автономность белорусских фильмов по отношению друг к другу, то абстрагировался от черт, которые восходят к общности происхождения.

Белорусский кинематограф за годы своего существования сложился как самобытная национальная школа со своими традициями, своим стилем, образным строем, обусловленными единством жизненного материала и идейно-художественных принципов его преломления. В лентах студии «Беларусьфильм» это, как правило, легко обнаруживается. Ощутимо это отличительное свойство и в названных фильмах, хотя, разумеется, не в одинаковой мере.

Помимо корневых признаков общности, есть в них и та соединяющая черта, которую можно принять за точку сопряжения фильмов друг с другом и с реальной жизнью. Такой точкой сопряжения оказывается сама белорусская земля, сама почва — в буквальном смысле слова. Болота... Вот что изначально сопутствует бытию героев картин, самой жизненной реальности. Болото дается на экране не только и не просто пейзажным фоном — хотя картины топей изображаются охотно, подчас с впечатляющей выразительностью. Простертое на сотни верст окрест, оно являет собой то образ гибельной бездны, внушающей страх, то кажется неподвластной человеку стихией, с которой он все-таки отваживается вступить в борьбу. В этих случаях болото — нечто враждебное людям, противостоящее им, их планам на будущее.

Именно «всесветность» болотного окружения обостряет и без того доведенные до крайности отношения между людьми в эпическом по своему строю, но внутренне напряженном, как туго натянутая струна, фильме «Люди на болоте» — по широко известному одноименному роману Ивана Мележа, первой части его «Полесской хроники».

Болото, непокорное, гнетущее своей беспредельностью, отягощает и без того трудные послевоенные годы белорусского крестьянства в ленте «Третьего не дано», повествующей о гражданском и человеческом подвиге Василия Коржа, прославленного колхозного вожака на Полесье.

Болото становится объектом противоборства человека с природой, даже как бы мстит ему за последствия своего поражения — такова сюжетная основа фильма «Половодье».

И только в ленте «Возьму твою боль», тема которой повернута в сугубо нравственную сферу бытия героев, где современность жестко состыкована с войной, оставившей здесь в памяти людей саднящие и по сей день шрамы, образ болота приглушен, отведен на дальний план. Он возникает лишь в ночном кошмаре механизатора Ивана Батрака, с чего и начинается фильм. Маленький Иванька, который стал свидетелем гибели от рук карателей матери и сестрички, сам спасшийся только чудом, этот Иванька напомнил о себе, постучав в ставню добротного Иванова дома, и Иван гнался за своим убегающим по болоту детством, порушенным войной, тяжестью невозвратимой утраты родных и близких людей...

●

Читатели романа «Возьму твою боль» И. Шамякина вряд ли будут в претензии за такое начало к создателям одноименного фильма. В книге действие завязывается в эпизоде жатвы, поданном в лукаво-ироничной интонации. Привыкший поспешать «впереди прогресса» профсоюзный деятель совхоза Яков Качанок поторопился досрочно рапортовать в область о завершении уборки ячменя, и ему пришлось здорово попотеть, выкручиваясь из щекотливой ситуации. Потому что область тут же отреагировала на рапорт и пожелала отметить премией передовых механизаторов прямо на поле, не откладывая это дело в долгий ящик. Этот

эпизод (в числе премированных невольно оказался и непримиримый к любой брехне Иван Батрак) как бы вводит нас в атмосферу обыденной жизни села. На этом будничном фоне пронзительно тревожно прозвучит весть о возвращении после отбытия длительного заключения бывшего полицая Шишковича, попросту же — Шишки.

Ну что же, на то это и проза, сюжет здесь движется по своим, отличным от кинематографических законам. Кино с руки более динамичный ввод зрителя в действие, и ему нет надобности соревноваться с прозой в передаче психологических тонкостей состояния героев. Вот хотя бы и здесь: Иван настолько огорошен новостью, что напрочь выбит из колеи. Слишком много связано у него с этим выродком, на руках которого кровь его близких, чтобы он мог примириться с тем, что отныне тот будет снова жить в селе, дышать одним воздухом со всеми. Сама мысль об этом для Ивана невыносима! Прошлое, загнанное в отдаленные отсеки памяти, чтобы не ворошить, не бередить и без того незаживающие раны, — оно подступило вплотную, садня душу почти физической болью. «Как бы оборвалось что-то в душе, раскололась жизнь... Самое страшное, что жизнь, которой он только что жил, вдруг как бы отошла, отлетела, стала маревом, нереальностью. Это было жутко!»

Писатель, отражая душевный с л о м героя, разрыв его привычного бытия, приводит нас к мысли о невозможности для Ивана жить в соседстве с тем, кто стал причиной пережитой им в детстве трагедии. Для него это все равно что простить, а простить значило бы забыть.

Ему же это не дано. Как не дано человеку вырвать прошлое из памяти. Тем более т а к о е прошлое.

В послевоенные десятилетия на Западе время от времени поднимался вопрос о необходимости-де за давностью лет прекратить преследования военных преступников. Снять, так сказать, сам вопрос с повестки дня. Не всегда (хотя большей частью это было так) подобная постановка вопроса диктовалась намерением реабилитировать, политически и морально, убийц в военных мундирах; были и «невольно заблуждающиеся», те, кто руководствовались абстрактно-гуманистическими принципами, проявлениями той всеядной жалости, что ничего общего с гуманностью никогда не имела. Но как бы там ни было, так ставить вопрос — абсолютно безнравственно. И по от-



*«Возьму твою боль». Мать — Л. Виролайнен, Иванька — Б. Петрунин*

ношению к памяти жертв чудовищной бесчеловечности, и к страданиям людей, понесших невосполнимые утраты. Найдутся ли в мире аргументы, могущие перекрыть ужас пятилетней девочки, увидевшей перед собой дуло автомата и закричавшей с мольбой недетского отчаяния: «Дядечка, не стреляй, мне будет больно!»? Или, быть может, существует на свете нечто такое, что способно семилетнему Иваньке, на глазах которого это происходило, вернуть душевную гармонию? Ответ напрашивается сам собою, другого, сколько ни ищи, не найти. Значит, и счет, предъявленный жизнью смерти по данной статье потерь, остается неоплаченным. И потому не может быть закрыт.

Таков вопрос, поднятый И. Шамякиным в своем романе. И пусть не обманывает внешняя заурядность, обыденность жизненной ситуации, в которой он возникает. Дело не в одном только Иване Батраке с его прошлым. В селе, на равных правах со всеми, будет жить участник фашистских злодеяний. Все вроде ясно: отщепенец он и есть отщепенец. Да, для тех, кто помнит, — несомненно. Но в селе поднялась молодая поросль, для них злодеяния Шишковичей — уже история. Не связанные с ней личным опытом, не проявят ли они безразличия к самому факту уравнивания в правах с другими гражданами человека, что запятнал себя пособничеством врагу? Момент немаловажный. Недаром же Иван, остро переживающий личную драму, так волнуется. Ведь с точки зрения гражданской, правовой, Шишка находится под защитой советских законов. Как ни парадоксальна эта ситуация с бывшим полицаем, ее с горечью вынуждена констатировать и секретарь райкома партии Тамара Федоровна Кашуба, присутствующая на собрании сельских коммунистов, на котором Иван поднимает этот вопрос,— таков закон, и его приходится принимать как данность. У Ивана же свой личный счет к Шишке, но повернуть ситуацию ему не дано: он лишен права на месть — гражданского и человеческого. Потому что расправиться с Шишкой означало бы — помимо всего — убить в себе человека, стать на одну доску с выродком. Мысли Ивана идут по кругу, из которого нет выхода. Его боль не избыть, пока этот круг не будет разорван. Это делает Тася, жена Ивана, образ которой по чистоте и проникновенности изображения стоит в ряду лучших созданий автора. Во многом близка ей Тася и в фильме, где ее роль исполнила Г. Яцкина.

Тася принимает на себя боль Ивана.

Но что означает конкретно, в данной ситуации «принять чужую боль»? Если для Ивана немыслимо существование рядом с убийцей его родных, а Шишка и не думает никуда уезжать (собирается даже строить новый дом), значит, остается одно: каким-то образом избавиться от Шишки. Юридически Шишка заслужил более тяжкое наказание — он избежал расстрела только потому, что Иваньку не вызвали свидетелем на процесс изменников Родины, он находился в детдоме. Но кто возьмет на себя дело возмездия? Кто примет Иванову боль?

Конечно, логика художественного анализа этой ситуации отнюдь не проста, и ее не хотелось бы упрощать и в критическом анализе тоже. То, что Тася — по авторской воле — приходит в дом Шишки сделать ему укол, само по себе обосновать и легко и нелегко. С одной стороны, как фельдшер, по требованию профессионального долга, Тася обязана облегчить страдания любого пациента, кто бы он ни был. С другой стороны, поскольку в селе есть еще медработники, заниматься болячками Шишки не обязательно именно Тасе. Но медсестра, на которую эта забота переложена с согласия врача, нерадива. И когда при проверке представителем райздравотдела обнаруживается, что отметок об инъекциях Шишке нет в книге назначений, выходит, что именно Тася, на участке которой проживает бывший полицейский, а не ее коллега, подвела врача. Так Тася и оказалась в хате Шишки. Финал этого визита таков:

«Когда повернулась к столу, чтобы взять шприц, Марина (жена Шишки. — *В. Ш.*), поднявшись, вдруг сказала тихо, неотчетливо, безразлично, казалось:

— Не коли ты его, детка. Здоровый он,

как бугай. Ето он Федю! Он! Всю ночь ковырялся.. А под утро...

Последние ее слова заглушил дикий вопль, все смешалось в нем: и стон, и вой, и грязная ругань. Шишка вскочил с кровати, метнулся к Марине. Но Тася вмиг преградила ему путь, толкнула изо всех сил в грудь. Он отлетел, зацепился за половик и грохнулся, упал затылком прямо на обух топора, воткнутого в чурбак. Какую-то минуту, пока Тася стояла оцепенев, рука его царапала пол, наверное, искала топор...»

Как видим, Тася здесь лишь косвенный виновник гибели Шишки. Тем более что, не упади он затылком на обух топора, ему бы все равно не сдобровать: ведь на его совести теперь и смерть погибшего в автомобильной катастрофе друга Ивана — Федора Щербы. Не зная, что машину Ивана передали Щербе, он подложил в нее взрывное устройство, желая избавиться от свидетеля своих злодеяний в годы оккупации...

Видимо, не удовлетворенный такой развязкой событий, автор романа, создавая сценарий, дал другую версию финального эпизода. В момент, когда Шишка в ярости набрасывается с топором на разоблачившую его жену (всю глубину ее нравственных страданий доносит в почти бессловесной роли С. Станюта, кстати сказать, играющая в эпизодах всех четырех фильмов), Тася, бросившись ей на защиту, выхватывает из рук Шишки топор... Далее мы видим ее, потрясенную свершившимся, а затем камера переносит нас в дом Батраков, где она собирается в дорогу, готовая ответить перед законом за свой самосуд. Если в романе ее вина в том, что она сознательно не оказала медицинской помощи агонизирующему Шишке, то в фильме, таким образом, Тася уже недвусмысленно совершает акт возмездия, тем самым разрешая неразрешимую ситуацию.

Расхождение романа с его киноверсией в финальном эпизоде симптоматично. Думается, не случайно это различие повлияло на весь ход изображаемого в фильме. В нем ситуация прослеживается более жестко, однолинейно, что чувствуется уже в первых сценах, где показана реакция Ивана на новость, облетевшую село. О том, как переживает ее Иван в романе, уже говорилось. К сожалению, в фильме эта ключевая для последующего развития сцена разработана маловыразительно и не дает возможности почувствовать глубину потрясения Ивана.

У кино свои преимущества перед прозой: зримость детали, позволяющая наглядно видеть то, что в прозе предстает в описании, то есть опосредованно. Такой детали на экране так и не нашлось, «состояние» всего лишь обозначается, но не выявляется: поданное внешне, оно не вводит нас во внутренний мир героя. А жаль, деталь есть в романе, ее надо было только «увидеть». Иван, профессиональный шофер, привыкший твердо держать баранку машины или штурвал комбайна, не может унять дрожи рук, что не укрылось от глаз его сына Корнея. А уж завскладом Азарыча, инвалида войны, так просто повергло в изумление. «Что это ноне ты, — спрашивает он Ивана, прикуривая от его сигареты, — будто ось у тебя сломалась?..» «Сломалась, не ошибся...» — отвечает ему Иван, всем существом своим снова переживающий ужас того, что вошло в его жизнь в облике вернувшегося из небытия Шишки.

Перевод душевных смятений Ивана в визуальный план местами слишком уж прямолинеен. Я имею в виду не ретроспективные эпизоды военных лет — они по-настоящему драматичны. Современные же эпизоды чаще всего иллюстративны.

Вот Иван возвращается с поля, входит во двор, бродит, не зная, куда себя деть, садится на крыльцо. К нему подходит Тася. У нее радость: только что дочь Валя (И. Малышева) сказала ей, что собирается замуж за парторга совхоза Забавского (И. Андреев). Иван огорошивает ее «своей» новостью — не до свадьбы, мол. Валя в это время самозабвенно танцует под радиолу. Иван смотрит на нее, ликующую, счастливую, уходит...

Все ясно: режиссер сталкивает два противоположных состояния, два полюса чувств. Но контрапункта не получается, потому что ни то, ни другое состояние не пережито нами, ос-

талось на поверхности действия. И не мудрено — в романе Забавскому отдана целая сюжетная линия, перед нами встает судьба, и не простая... Она остается за рамками фильма, и то, что Иван отмахивается от сообщения Таси, не производит никакого воздействия на нас, зрителей. И когда Валя, возмущенная, как она считает, равнодушием родителей к ее счастью, называет их эгоистами, людьми бездушными, занятыми только собой, своими пустячными переживаниями, а мать в ответ дает ей пощечину, то ничего, кроме неловкости, мы не испытываем...

Или сцена первого столкновения Ивана с Шишкой в магазине, у всех на виду. Кульминация — поединок взглядов: Иван смотрит на Шишку, Шишка смотрит на Ивана, снова Иван — на Шишку... В подтверждение морального превосходства Ивана над бывшим полицаем их встреча в магазине идет под говор очереди — одна из женщин сообщает о том, что «на какую Доску почета ни глянь, везде Иван Батрак, и в районе, и в области». Всей этой «вообще» поданной сцене противостоит одна единственная деталь из романа: когда Шишка, осмотрев промтоварную часть магазина, возвращается в очередь, толпа расступается, образуя вокруг него пустоту... И уж совсем никак, по существу, не мотивируется постановщиком фильма М. Пташуком согласие Ивана ехать с Шишкой в район — доставать необходимое колхозу реле (у бывшего полицая в райцентре обнаруживаются связи). Можно принять или не принять мотивы, по которым в романе он соглашается ехать, но в фильме Иван со странной для него сговорчивостью уступает Качанку, посылающему его в район с Шишкой...

Недоработанность сценария нередко усугубляется и приблизительной режиссурой. Фильм держится главным образом на исполнителе роли Ивана В. Гостюхине, не только на его профессиональном опыте — на индивидуальности, личности актера. У Гостюхина состояние героя угадывается в любой момент его существования, но именно только угадывается, потому что не подкреплено всякий раз материалом роли, ее режиссерской разработкой. «Играет», как говорится, одна «фактура», жестко выдержанная актером линия поведения героя в заданных обстоятельствах. И глядя на него, думаешь, какой подлинностью, какой поистине драматической силой мог бы обернуться характер, будь он проявлен на экране с той психологической достоверностью, что содержалась в прозе И. Шамякина.

Фильм не обязан буквально перелагать роман, но он должен быть на том же уровне решения художественной задачи, коли берет ее предметом своего исследования. Уровень постижения избранной темы оказался, на мой взгляд, недостаточным для полного ее раскрытия. Тема взывала к большей философской и психологической глубине. Хотя фильм, тем не менее, привлекает внимание остротой и необычностью проблематики, самой драмой героя, переданной жестко, без сантиментов. Лента напоминает о том, как кровно связан человек с людьми, прошлое с будущим, отдельная человеческая судьба — с судьбой народа.

●

Можно по-разному относиться к экранизации романа Ивана Мележа «Люди на болоте», отметить даже некоторую «странность» экранного прочтения выдающегося произведения белорусской прозы, предложенного Виктором Туровым, сценаристом и постановщиком фильма. Но одно неопровержимо: перед нами серьезная, мастерская работа режиссера, нашедшего в самой прозе Мележа источник вдохновения, очертившего на экране не просто сюжетную канву романа о белорусской деревне в годы «великого передела», но и проникнувшего в самый дух прозы, постигшего ее историзм, ее эпический строй — напряженное, скрытое под внешне спокойным течением событий пульсирование времени, в центре которого извечный для крестьянина вопрос о земле.

Для болотистого края с редкими для того времени латками пригодной для возделывания земли — это особенно больной вопрос. К тому же и латки эти далеко не равноценны, самые лучшие из них — в руках зажиточных семей. У бедноты же — сплошь худородные пески, на них на ноги не станешь. Так издав-

на и сложилось — даже если земля и «ёсть», все равно толку мало: уже с конца зимы переходили на дубовую кору, пухли с голодухи. С приходом новой власти сам собою встал вопрос о переделе, справедливом распределении плодородной земли — по едокам. Еще далеко до сплошной коллективизации, до ликвидации кулачества как класса, но уже обозначились все признаки непримиримости интересов кулачества и бедноты в условиях послереволюционной деревни, неизбежного их противоборства. Ситуация, сама по себе взрывчатая, обострена тем, что в лесах бродит, совершая вылазки, банда Маслака. Вот и возьми попробуй земельку, хотя ее и предлагает новая власть! Крестьянская осторожность общеизвестна, на ней и играют богатеи. Сельский сход — одна из наиболее колоритных и выразительных сцен фильма — не приходит ни к чему: сами мужики решают повременить с перемером земли. Но взрыв назревает, и он происходит. Передел начинается стихийно, но, видимо, не случайно его закоперщиком выступает самый тихий, самый незлобивый и терпеливый паренек, бедняк из бедняков Василь Дятлик...

Такова сквозная линия фильма. Отдаваясь его полноводному течению, чувствуешь, как

*«Люди на болоте».*
*Кадр из фильма*



все происходящее на наших глазах подчинено неторопливому ритму действия, без попыток форсировать его, повернуть в привычный план заданного результата. И кажется, что и актерам, занятым в фильме, доставляет немалое удовольствие идти по руслу событий, пристально вслушиваясь в то, что движет героями, что только-только вызревает в них.

Камера оператора Д. Зайцева любовно всматривается в быт людей, их лица, в пейзаж, интерьер. Это интерес не этнографический, не со стороны, а именно изнутри, из стремления приобщиться к ушедшему, к тому, что еще в 20-е годы было неотъемлемой частью бытия, его слагаемым. Таковы, например, сцена крестьянской молитвы, перебрасываемая камерой из дома в дом, или картины рождественских колядок, женских посиделок. Но особенно проникновенны эпизоды труда, они и не приукрашены так, чтобы «не замечать» мокрые от пота рубахи, но и не натуралистичны, как это подчас бывает, — они несут явственный отпечаток поэтической приподнятости, чувственной радости. Здесь ощущается родовая связь с реалистической традицией, связывавшей крестьянский труд, при всей его тяжести, с поэзией, с народным представлением о прекрасном. Потому, скажем, отдыхающая у крестца снопов Ганна глядится крестьянской Венерой, сморенной чутким дневным сном после тяжелого труда.

Столь же колоритно переданы на экране и другие стороны крестьянского быта. Вот бабы на заснеженном, замерзшем болоте собирают клюкву, и как уместно, что Ганне вдруг слышится голос, окликнувший ее. А вот городская ярмарка — с ее искрящейся красками говорливой толпой. Или эпизод сельского схода, данного не общей «массой», как было уже тысячи раз, а так, что в нем не потерялись отдельные человеческие лица. Да и в сцене свадьбы Евхима и Ганны авторов тоже интересуют не одни лишь главные герои, а и персонажи второго и третьего планов: скажем, волостной начальник Дубодел (А. Кочетков) или же Степан (Д. Харатьян), младший сын сельского богатея Глушака, отношение которого к замужеству Ганны так резко определено на экране. В фильме, как и в мележевском романе, весьма условно деление на главных и второстепенных действующих лиц, и потому даже эпизодические персонажи открываются нам в их человеческой сущности, в их индивидуальной — не только «типажной» — характерности. Всего в трех эпизодах проходит перед нами тот же Степан, а как понятен он в своей устремленности к новой жизни, в своем неприятии отцовской морали, в сочувствии к обездоленным. Сжато и в то же время емко поведана трагедия Хадоськи (М. Яковлева), дивчины с робкой и доверчивой улыбкой, прямо-таки светящейся любовью и преданностью к растоптавшему ее без зазрения совести старшему брату Степана, Евхиму...

Главный сюжетный узел ленты — сложные, противоречивые, так и не сведенные к благополучному разрешению отношения Василя и Ганны. Они любят друг друга, но сама жизнь разводит их по разным дорогам, хотя хаты их — почти рядом. Такой исход отношений неожидан для зрителя. Признаться, когда посватался к Ганне потерявший голову от любви к ней кулацкий сынок Евхим, то, глядя, как мечется разрываемая противоречивыми чувствами Ганна, не очень и переживаешь, будучи уверенным, что обойдется-де, расстроится помолвка, что не быть Ганне женой Евхима, ведь любит же она Василя. Но прошел «сговор», и вот уже и свадьба, а мы, привыкшие к тому, что «права любви да будут святы», к тому, что вопреки обстоятельствам, толкающим деревенских красавиц к сынкам богатеев, последние неизменно остаются с носом, ждем по привычке счастливой развязки. Но на этот раз так и не дождемся. Без борьбы отдаст Василь свою суженую Евхиму, а вот за кусок жирной земли, отрезанной Советской властью от кулацкого поля, будет биться с ним не на жизнь, а на смерть, открыв тем самым «великий передел», положив ему начало. Таков тот Василь, которого Ю. Казючиц являет нам таким убедительным в своей замкнутой отъединенности от всех и вся. За его молчаливой, улыбчивой сосредоточенностью угадывается железная мужицкая

хватка, непреодолимое упрямство и напористость. Таким сделала его жизнь впроголодь, в постоянной нужде, из которой он не чает, как выбиться. За невесту не борется потому, что поверил слухам о неверности Ганны (Евхим и в самом деле пытался, встретив Ганну в лесу, силой овладеть ею), а вот земли — теперь его кровной! — не уступит никому...

В неоднозначности героя, в его мужицкой основательности, преданности земле, которая для него весь свет в окошке, забрезживший с началом нового строя, — особая многомерность первого романа мележевской «Хроники». Его противоречивый, сложный лад — от самой жизни той поры, ее сложности, непредсказуемости. Вот и с Ганной тоже. Ею руководит не только обида на Василя за то, что поверил не ей, а грязному слуху, не только уступка настояниям мачехи, осчастливленной мыслью породниться с первыми богатеями села, но и то «благоразумие», что формировалось в крестьянине веками нищеты и упованиями на достаток. Сквозь решительность, с какой Ганна отбивается от домогательств Евхима, сквозит и что-то затаенное, словно не хочет она разом «отшить» цепляющегося, как репей, кулацкого сынка. Этот второй, подспудный план роли ощутим в игре Е. Борзовой, прекрасная актерская работа которой органична слаженному игровому ансамблю ленты.

Да, старое, веками установленное рухнуло, но никто не знает, как будет дальше. И каждый проступок не просто еще один шаг в жизни, а нередко и вся судьба, ее совсем новый поворот.

И еще одна особенность экранного воплощения этого самого цельного в художественном отношении романа мележевской «Хроники». Перед нами — эпопея, а это значит, что судьбы героев выведены за рамки первой ее части. И раскрывая их в фильме, создатели имели в виду последующее развитие их характеров, учитывали эволюцию, которую они совершили как личности в последующие годы, ставшие предметом изображения во второй и третьей, незавершенной книге «Хроники».

Да, тот Василь, что самовольно вышел пахать клин Глушаков, считая, что теперь и ему в нем принадлежит вожделенная десятина, — этот Василь вполне будет способен схватить за грудки председателя артели, когда его десятина, вместе с другими единоличными наделами, отойдет колхозу. Ради «своей земли» он готов на все. Через многие испытания придется пройти Василю, чтобы понять: не ко времени эта его жадность к собственному клочку.

И так же ясно «читаются» последующие пути и перепутья Евхима. У Б. Невзорова он одновременно и притягивающий, и отталкивающий (и Ганну тоже) своей тяжелой сумрачной диковатостью. И лишь на самом дне души его, как под болотной ряской, так, что вроде и не видно никому, — что-то человеческое, что, может, в иных условиях вышло бы на поверхность, не будь так глубоко искорежено «идиотизмом деревенской жизни». Его путь: в годы коллективизации — в банде, в войну — возвращение в Курени, служба у немцев полицаем — все по логике характера и обстоятельств. Но когда Евхим узнал, что Ганна схвачена карателями в числе других куреневцев, примчался, сделал все, чтобы освободить арестованных (так, по крайней мере, виделась писателю линия Евхима в наметках к заключительной части эпопеи), но сам не смог уйти... Все это словно заложено в Евхиме Б. Невзорова. Так же нетрудно, кстати, по сцене схода угадать в Миканоре (в исполнении А. Мороза) того председателя колхоза, непреклонного и прямолинейного, каким он выведен во второй части «Хроники» — романе «Дыхание грозы»...

Хочется думать, что студия продолжит работу над полотном Ивана Мележа. Начало положено весьма и весьма обнадеживающее. Художественные достоинства литературной первоосновы поддержаны уровнем режиссуры, мыслящей глубоко, исторично.

●

Почти полувековым расстоянием во времени отделено действие фильма «Половодье» от событий киноэпопеи «Люди на болоте». Но если идти от жизненной основы той и

другой ленты, легко ощутить нить, их связующую. Как и в фильме «Люди на болоте», в «Половодье» поднимается во всей своей остроте вопрос о земле — земле-кормилице, источнике благосостояния и благополучия крестьянина. И там, и там это вопрос первостепенной важности. Но в «Половодье» он встает на новом витке развития Полесья, в иных исторических условиях. И решается поэтому совершенно другими способами и средствами. Масштабы жизни современного крестьянина совсем иные. И мышление иное. Не крошечными параметрами своего земельного надела, как Василь Дятлик в середине 20-х годов, мыслит сегодняшний крестьянин, а масштабами всей огромной страны, ее запросами и потребностями.

В записных книжках, в наметках к оставшемуся незавершенным третьему роману своей эпопеи Иван Мележ, как об этом свидетельствует в обстоятельной публикации в «Вопросах литературы» (1982, № 1) Алесь Адамович, именно с образом Василя, потомственного крестьянина, связывал то главное, что вынес народ из войны. В том огне окончательно выгорело вытравливаемое самой жизнью упование на «свой» клочок земли, заслонявшее в сознании крестьянина весь огромный мир. Еще до войны земля, как и судьба, стали общей. Победа скрепила эту общность кровью, перенесенными невзгодами и радостью триумфа над врагом. Теперь общими силами можно было бросить вызов давней враждебной силе — болоту.

С отдаленных времен в крестьянине подспудно тлела мысль о наступлении на него. Вот же она, земля, на сотни верст окрест, надо только спустить воду, осушить топь — паши на ней, сей зерно и травы, сажай сады и селись на просторе! Национальное сознание было неотделимо от недосягаемо прекрасной мечты об этом. И только с приходом новой власти, когда рядом с мечтой поселилась неясная поначалу вера в собственные силы, все чаще стала возникать мысль о наступлении на болото, об укрощении этого извечного врага.

В «Людях на болоте» об этом рассуждают мужики в эпизоде у костра во время сенокоса. И недаром та беседа возникает в связи с предстоящим перемером земли, с которым связаны мечты каждого о лучшей доле. Ведь тут не только увеличение пашни, сенокоса, но и переворот самого уклада, всей жизненной основы. Болото — это же и замкнутость крестьянина, его отъединенность от всего мира, «векование в своем углу». Дети вне школы, а значит, невежество, засилие знахарства, болезни, комары, гнилые испарения... Словом, все темное и гнетущее, на что был обречен человек со дня рождения до той поры, пока его не относили на погост. Вот погосты были на «сухеньком», на возвышении: там, среди могил и крестов, и спасались от наводнений, пока не сходили талые воды, затоплявшие деревни чуть ли не под самые крыши. С этого, как помним, и начинается фильм «Половодье» — с эпизода, как бы камертоном настраивающего все, что происходит затем в полесском сельце со звучным и поэтичным названием Князьбор.

Еще только приступая к «Полесской хронике» и как бы очерчивая перед собой рамки художественной задачи, Мележ записывал: «Наступление на болота — большая, прекрасная национальная тема. Написать». Всей логикой движения художественной мысли своей эпопеи он шел к этой воистину национальной теме белорусской литературы. Смерть оборвала его работу. Но и то, что писатель успел сделать, показывает: белорусского крестьянина невозможно себе представить вне его коренной причастности к проблеме освоения болот.

Для уточнения надо сказать, что первые попытки наступления на болота относятся еще к предвоенным годам. Война, естественно, прервала эту работу, возобновление ее — и в значительно больших масштабах — стало возможным лишь с завершением восстановительного периода, ликвидации последствий войны. Одним из пионеров этого дела был на Полесье человек, дважды, если можно так сказать, вошедший в легенду.

Это еще одна страница народного лихолетья — первые послевоенные годы. Здесь, в



*«Третьего не дано».*
*Василий Корж —*
***В. Белохвостик***

Белоруссии, они были особенно трудны и суровы. Разоренные войной колхозы, сожженные врагом деревни, наползающие на поля болота, жизнь впроголодь в землянках... Какие же должны были быть в народе силы, какой запас духовной прочности надо было иметь, чтобы, выйдя из военных испытаний, понеся такие людские потери, суметь превозмочь все это! О них, этих годах, повествуется в фильме «Третьего не дано».

Известна простая закономерность в движении человеческой судьбы: чем теснее, крепче связан человек с судьбами других людей, чем глубже уходит его собственная жизнь корнями своими в толщу народной жизни, тем круче ее повороты, резче изломы. Ведь нельзя, наверное, прожить спокойно и ровно, если человек не отделяет чужие беды от своих, принимает их как собственную боль. Авторы фильма «Третьего не дано» рассказали о человеке, для которого чужая боль стала сильней собственной, заглушила ее, повела по жизни, заставив круто изменить ее течение.

...Представьте себе человека, вступившего в пору своего полного расцвета. Партизанский генерал с легендарным именем, отмеченный Золотой Звездой Героя, занявший в мирное время ответственный пост... Таков Василий Корж, реальное лицо, человек, известный всей республике и за ее пределами. Одно плохо — подкачало здоровье. Не прошло бесследно военное лихолетье с его лишениями, нервным напряжением, недосыпанием, голодом и холодом. Сдало сердце. Прямо на улице случился приступ, едва не кончившийся трагически. Такой вот звонок, попробуй, не прислушайся к нему. Да и врачи — разве отцепятся! И вот дилемма — выбирай, Василий Корж: или-или. Или смерть, или жизнь, но ценой спокойствия, полного ухода от дел. Третьего — не дано. Но он находит это третье: отдать себя до конца людям. Насколько его хватит. Положил себе семь лет — прожил десять. Так Василий Корж, прославленный генерал, стал председателем колхоза в своем родном селе Хоростове. Приехал с удочкой — отдохнуть, успокоить сердце, а оказался в самой гуще жизни, подпер ее своим плечом...

Не берусь судить о точности, с какой в фильме «Третьего не дано» воспроизведены перипетии богатой событиями реальной биографии Василия Коржа на ее заключительном

этапе. Лента эта не документальная, в ней образ главного героя доведен до определенной степени обобщения, хотя имя сохранено подлинное. Сердечный приступ, с которого завязывается действие, мог произойти и в других обстоятельствах, как и любой другой факт из жизни Коржа мог быть домыслен в сценарии — авторы фильма имели на это право, создавая художественный фильм. Единственное, что абсолютно противопоказано в обращении с документальным жизненным материалом — приглушение, спрямление действий героя в его борьбе с реальными трудностями. Можно только представить, сколько их было, трудностей, и каковы они были! Не могу сказать, что они обойдены в сценарии, написанном И. Болгариным, А. Осипенко и М. Пятигорской. И все же на протяжении действия тебя не оставляет впечатление, что преодоление Коржем всех многочисленных проблем дается как-то походя, вне конкретных нелегких противоборств. Эту особенность сценарного повествования трудно было преодолеть постановщику фильма И. Добролюбову, хотя первородность материала все-таки пробивается через облегченную сценарную основу, через некоторую одноплинейность постановочного решения. Поверх видимого в достаточной мере жизнеподобного плана воображение дорисовывает подлинную картину реальности — и невольно сжимается сердце за людей, доведенных до крайнего положения. Мне и самому пришлось видеть примерно в те же годы, накануне исторического сентябрьского Пленума ЦК КПСС, круто изменившего к лучшему сельскохозяйственную политику страны, вот такие же разоренные войной деревни на Брянщине. А ведь на Полесье было и того труднее. Это нынешнее поколение может сказать: пришел Василий Корж к своим землякам, чтобы помочь им одолеть беду, ну и что? Что же тут такого небывалого? А то, что было это подвигом, вторым подвигом Василия Коржа. Только вторым ли — это как считать! В 20-х вместе с другим «человеком из легенды», Кириллом Орловским, знаменитым своим коллегой, сражался Корж в партизанских отрядах, добиваясь возвращения захваченной панской Польшей Западной Белоруссии. В 1936 году воевал в Испании и в Отечественную сражался с первого и до последнего дня. А когда увидел бедствующих земляков — мог ли остаться в стороне такой, как он? И наверняка не самыми легкими в его жизни были те десять лет, на которые его хватило в новой должности, в новом качестве служения людям...

Фильм кончается — и правомерно — мажорной нотой: настланной колхозниками гатью соединены самые отдаленные от центральной усадьбы поселки, выстроен мост, словно символизирующий то новое, что создано воспрянувшими людьми под началом Василия Коржа. Но вернуть им веру в самих себя было ох как непросто! А учитывая его больное сердце — непросто вдвойне. Ведь жизнь наверняка задавала ему такие загадки, подкидывала такие вопросы, в том числе и нравственного порядка, которые требовали от него такой же полной «выкладки», как и в годы войны. Вот почему так ощутима недостаточная драматическая напряженность фильма. В итоге интересная личность, подлинный герой нашего времени оказывается во многом лишенным того, что должно было быть нервом картины, — с и л ы  п р е о д о л е н и я обстоятельств.

Не могу судить, имел ли режиссер фильма в виду достижение портретного сходства с прототипом, приглашая на роль Коржа актера В. Белохвостика. Но типажно выбор удачен. В герое В. Белохвостика безусловно есть то обаяние надежности — души, характера, — которое внушает доверие с первого взгляда. Поэтому в эпизодах, где есть живой драматургический материал, вокруг героя возникает сильное эмоциональное поле (выволочка чинуше, забывшему партизанское братство, эпизод с женой расстрелянного партизанами полицая Проскурихой и т. д.). Жаль, что таких сцен не много. Оттого, очевидно, другим актерам не удается создать запомнившиеся характеры, исключая разве что Т. Мархель в роли Олимпы, племянницы Василия Коржа, да П. Кормунина, замет-

ного и по другим лентам студии, который с присущей ему основательностью сыграл единоличника Ефима, пришедшего впоследствии к Коржу проситься в колхоз.

В ту пору, когда Василий Корж повел своих земляков в наступление на болота, проблема эта стояла достаточно однозначно. Извечный враг крестьянина — болото, пожиравшее его землю, губившее скот, душившее невзгодами его самого, подлежало осушению. Другого не было дано! Когда только-только подступались к этой проблеме, иного взгляда и не могло быть. В Министерстве мелиорации республики, куда Корж пришел с просьбой о помощи в осушении хоростовских восьми тысяч гектаров, он услышал прямо-таки невероятную цифру: два с половиной миллиона гектаров! Такую прибавку сельскохозяйственных угодий планировалось получить за счет осушения болот в будущем. Если бы проблема сводилась к сбросу вод, то процесс преобразования Полесья был бы всего лишь делом времени и техники. Но жизнь показала, что с осушением белорусских болот все обстояло совсем не так просто, как это представлялось поначалу. Здесь нет надобности вдаваться в практическую сторону дела. Важно напомнить, что побочные последствия осушения не замедлили сказаться. Это охладило даже очень горячие головы, ратовавшие за повышенные темпы мелиорации болот, но, увы, не все из сделанного можно было поправить, повернуть к общей пользе. В процесс преобразования были втянуты человеческие судьбы...

Вот об этом — фильм «Половодье», который целиком лежит в русле «большой национальной темы», говоря словами Мележа.

●

Авторы «Половодья» (сценарий В. Адамчика, В. Козько и Ф. Конева) стремятся представить жизненный процесс в сложности его развития, вскрыть неоднозначный характер прогресса. В постановке В. Четверикова фильму не откажешь в событийной динамике: здесь и столкновение непримиримых позиций, и борьба мнений, да и личная жизнь героев не отличается спокойствием, напротив, — что ни сцена, то перепады страстей, выяснения отношений...

Сама история, положенная в основание сюжета, не может не впечатлять. Судите сами: доверили человеку большое дело, он себя не пожалел, чтобы исполнить его хорошо, а на поверку не то вышло, о чем мечталось, обернулось против героя деяние рук его. Тут не просто наложение на производственные дела драматических поворотов личной судьбы (или наоборот), как бывает в эпигонских фильмах «производственной темы», а попытка рассмотреть крупную проблему во всех ее жизненных связях. И характер взят под стать замыслу.

Главный герой Матвей Ровда в исполнении А. Бабкаускаса — человек, уверенно чувствующий себя в жизни, нетерпеливый в исполнении им задуманного, нетерпимый к чужому мнению. Словом, натура незаурядная, характер решительный. Такой как скажет, так и сделает, и с дороги, однажды выбранной, не свернет. Он возвращается в родной Князьбор во всеоружии могучей техники вверенного ему СМУ. С болотом у него старые счеты — он рано осиротел из-за него: отец и мать утонули в прорве. Его вырастила деревня, и теперь он полон молодого энтузиазма оплатить долг с лихвой, осушить топи да и деревню преобразовать в корне.

И когда начальник треста Бортник (А. Иноземцев придает своему персонажу черты этакого волюнтаристски мыслящего деятеля), чтобы перевыполнить план осушения болот, требует от Матвея дополнительных 800 гектаров за счет отсрочки строительства водохранилища, Ровда с усердием, достойным лучшего применения, идет и на это: приказ согласуется с его стремлением приподнести родному селу такой кус новой пахотной земли. Когда же Князьбор настигает засуха, которую невозможно побороть из-за того, что не введено в строй водохранилище, когда начинается выдувание торфяного слоя и обнажение песков, тогда только Ровда понимает, что он наделал. Дальше — больше. Казалось бы, водохранилище и надо сооружать как раз на этих никчемных землях. Но проект

уже утвержден, и изменить его не так-то просто... В итоге Бортника снимают с работы, а Матвея назначают директором вновь образованного совхоза — исправлять собственные ошибки...

Все это происходит на глазах односельчан, их отношение к Ровде и его бурной деятельности — поначалу доброе — сменяется осуждением, особенно когда он вынужден в результате преобразований переносить родную деревеньку на другое место. Да и как не осудить закусившего удила преобразователя, когда даже у нас, зрителей, поднимается чувство протеста при виде подрезаемых пилами вековых дубов... Коллизия подлинно драматическая, а уж о жизненности ее и говорить не приходится. Аналогичные сюжеты доводилось видеть в фильмах разных студий (к примеру, в молдавском фильме «Крутизна», украинских, грузинских лентах).

Но авторы «Половодья» не довели разговор до конца с той же прямотой и бескомпромиссностью, что были заявлены ими в зачине. Разочарование вызывают заключительные сцены, в которых земляки Матвея, даже наиболее непримиримо настроенный Аркадь Бардзыка (С. Юркевич), вдруг высказывают ему вотум доверия, выражая готовность, если понадобится, отстаивать его перед начальством, прилетевшим на вертолете. Хотя напрасно беспокоились селяне — отнюдь не за тем, чтобы пожурить героя, пожаловало руководство. Уже под самый занавес, в вертолете, летящем над разворошенным по воле Матвея Князьбором, начальник главка предлагает ему переходить в

*«Половодье».*
*Кадр из фильма*



трест. Это звучит как знак особого доверия, как оценка заслуг.

Подобная попытка счастливого завершения ленты размывает драматизм ситуации, как полая вода размывает последний снег. Если в фильме «Третьего не дано» намеренно мажорная интонация финала оправдана, так сказать, исторически (общий итог исторического служения героя не мог быть другим — по самой правде жизни, иначе не согласовывался бы с реальностью), то в фильме «Половодье» такой конец выглядит шитым белыми нитками. Пусть не поймут меня так, будто я жажду прямых «оргвыводов» или других способов воздать по заслугам горе-преобразователям природы. Однако дать по-настоящему почувствовать, с какими не только хозяйственными, но прежде всего нравственными потерями сопряжены последствия непродуманных мер, — не в этом ли была задача фильма?

Подведя к благополучной черте главную сюжетную линию картины, авторы предельно усложнили так называемые «личные взаимоотношения» героев. Здесь сразу два любовных треугольника. Матвей находится как бы в эпицентре привязанностей двух сестер: старшей, Елены, которая до его приезда в село считалась невестой здешнего парня Василя, и влюбившейся в него безоглядно Нади, только-только входящей в пору девичества.

Страсти тут разгораются нешуточные. Однако обоснования мотивов поведения героев (особенно героинь) чаще всего малоубедительны. Точнее других разработана линия Матвей — Василь, их непримиримое соперничество из-за Елены. Здесь, что называется, коса нашла на камень: оба любят Елену горячо и преданно, и их соперничество доходит до высокого накала, когда от обоих, особенно от неуправляемого, невоздержанного Василя (Б. Невзоров), можно ожидать любой выходки, любой крайности. Скажем, сцена, где он приходит к Матвею с издевательской просьбой принять его уборщиком, — одна из самых сильных во всем фильме.

Правда, тяга к благополучному финалу дала себя знать и тут: Василь, как и все другие, меняет свое отношение к люто ненавидимому им человеку, хотя знает, что вернувшаяся к нему Елена по-прежнему любит Матвея. Мотивы ее разрыва с Матвеем носят, мягко говоря, настолько «умственный», отвлеченный характер, что всерьез их принять нельзя.

Когда начинают валить вековые дубы, Елена умоляет Матвея отменить приказ, но куда там! Потом, в вагончике, скажет она ему: «Страшный ты человек, Ровда, страшный...» Страшный и чужой он ей после всего, что натворил с родным Князьбором. Потом в вагончик входит Василь, долго молчит, говорит Елене: «Пошли!» Елена просит прощения у Матвея и уходит. Потом у них будет еще одно объяснение. Он ей пожалуется, что не может без нее, она — ему. Но вернуться к нему все-таки не сможет...

В любви Нади (Н. Вавилова) к Матвею много чистого, искреннего, еще детского. В подобных случаях безответное чувство способно толкнуть на опрометчивый шаг. Поэтому и кажется, что из упрямого желания досадить Матвею принимает Надя скоропалительное решение выйти замуж за друга Матвея, мелиоратора Павла (В. Шелестов). Так разрешается и второй «треугольник».

В искусстве — как в жизни: все накрепко спаяно. Вот почему огрехи в воплощении главной темы сказались в натяжках и несоответствиях побочных сюжетов. Фильм, интересно задуманный, сбивается во второй половине на скороговорку, снимая обещанную поначалу многомерность художественного решения проблемы.

Как видим, современная тема оказалась камнем преткновения для белорусских кинематографистов, и не только для них! В обозреваемых фильмах издержки ее освоения особенно очевидны на фоне заметной удачи ленты «Люди на болоте», возвращающей нас к истокам пути, пройденного народом за годы Советской власти. Полнокровность образной ткани, подлинность человеческих переживаний, насыщенность, плотность дейст-

вия — все эти достоинства картины невольно оттеняют некоторый схематизм, «скороговорочность» фильмов, в которых повествуется о дне сегодняшнем.

Последнее может показаться странным. Тем более что фильмы о современности отнюдь не грешат склонностью к бытоописательству, унылому в своей одноцветности. Их авторам свойственно, как уже говорилось, стремление к исследованию неординарных ситуаций, кризисных моментов, переживаемых неординарными характерами. А результаты подчас более чем скромные. В чем же дело?

Ставя так вопрос, вплотную прикасаешься, думается, к самому нерву современной темы. В последнее время стала едва ли не расхожей критическая формула о «засилье обыденности, текучке повседневности» — в объяснение тусклой интонации разговора с экрана о современности. Жизнь человеческая действительно складывается из тех самых обыденных, однообразных до монотонности «элементов». Но что кроется под пеленой обыденности? Белорусские кинематографисты смело «выламываются» из потока повседневности. Им близки острые моменты человеческих переживаний, открытое противоборство позиций, накаленность чувств. Именно так — обостренно, драматично видится им повседневность. Однако драматический ракурс требует исключительной точности — как в художественном видении исследуемых общественных проблем, так и в анализе душевных состояний героев. Вот здесь-то как раз и не всегда добирают рассматриваемые фильмы о современности.

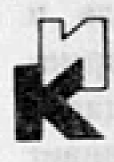
В фильме «Третьего не дано» нам явлено действие вне точки его приложения, так сказать «действие без противодействия», отчего оно проигрывает не только в силе, но и в убедительности. В фильме «Возьму твою боль» ситуация оказалась рассмотренной лишь в ее внешнем течении, а в «Половодье» дали себя знать причины более общего ряда. Мне кажется, что еще в стадии реализации замысла фильм этот был подорван изнутри опасением авторов, что герой не будет достаточно интересен зрителям своим делом. Отсюда те «пуды любви», которые вытеснили на второй план драматизм взаимоотношений героев в деловой сфере, что как раз и составляло стержень замысла.

Не могу не добавить еще одно: картины о современности оставляют впечатление сухости, протокольности изобразительного ряда. Кадры часто «не дышат», они фактографичны, словно и вовсе не претендуют на ту одухотворенную символику, которая составляет силу реалистического искусства. Думаю, что эти недостатки изобразительной стороны фильмов находятся в прямой связи с качеством сценариев. В сценарии, как известно, закладывается не только фабульная канва, но и стилистика ленты, ее образный строй, характер изображения жизненного материала. Но это разговор особый.

●

Одной из примечательных особенностей белорусского кинематографа всегда была «заряженность» жизнью своего народа, направленность творческого поиска к важнейшим вехам его исторических судеб. Здесь не размениваются, как правило, на мелочи; современность и предшествующие ей этапы берутся обычно крупно, в их исторической перспективе, в живой перекличке прошлого и настоящего. Такая определенность идейно-художественных задач требует особой точности в их постановке и решении, требует поистине богатой, яркой палитры красок. И предполагает прежде всего зоркость взгляда, умение видеть движение жизни в ее исторической обусловленности, в диалектической противоречивости общественного развития. И, конечно же, художнической смелости, фундаментом которой является четкость гражданской позиции.

Прекрасно, что белорусские кинематографисты в лучших своих помыслах устремлены в гущу народной жизни. Прекрасно, что источник своего вдохновения они находят в драматических ее поворотах, когда энергия народной души особенно ощутима и выливается в подвиг народный, живущий и в дне сегодняшнем. Стать вровень с этим подвигом — что может быть почетнее для художника, взыскующего истины и добра!



*Федор Хитрук*

# Самое «детское» искусство

*Беседу ведет и комментирует Алексей Ханютин*

**А. Ханютин.** Осознаем ли мы до конца все значение детского кинематографа и детского зрителя в современном кинопроцессе? Ведь 2,5 миллиарда, то есть более половины всех кинобилетов за год, покупается школьниками. Неудивительно, что не только «детский», но и «большой», «взрослый» кинематограф испытывает мощное давление вкусов и пристрастий малолетних и по годам, и по «эстетическому возрасту» зрителей.

И в первую очередь это касается мультипликационного кино, которое едва ли не с самого своего рождения обращалось преимущественно к детскому зрителю. Вы, Федор Савельевич, начали работать в мультипликации, еще когда она была сплошь «детской», но и сейчас 70 процентов рисованной и кукольной продукции адресовано детям.

Именно об этих процентах, отданных маленьким и юным зрителям, о проблемах мультипликации для детей и подростков и хотелось бы поговорить в сегодняшней «беседе за рабочим столом».

**Ф. Хитрук.** Да, «детских» проблем у мультипликации предостаточно. И это естественно. Мультипликация сегодня — самое «детское» из искусств. И потому, что большая часть нашей продукции адресована детям. И потому, что ни один режиссер или художник, работающий в этом виде кинематографа, не избежал еще детского фильма. И потому, что первое зрелищное искусство, с которым сталкивается сегодня ребенок, — это, конечно, мультипликация.

С появлением телевидения аудитория мультипликационного кино заметно помолодела. Едва встав на ноги и познакомившись с папой и мамой, ребенок тянется к движущейся на экране телевизора картинке. И через эту картинку он получает первые представления о красоте, о добре и зле, о том, как следует и как не следует себя вести. Ясно, что мультипликация приобретает в этой связи архиважное значение, гораздо более серьезное, чем мы предполагаем. Речь идет о том, насколько первая встреча с искусством будет возвышать душу ребенка или, наоборот, оказывать на нее воздействие низкого вкуса, а то и пошлости, которая еще просачивается в мультипликацию. Не потому ли многие родители и педагоги с опаской относятся к телевидению?

**А. Х.** Но как бы то ни было, телевизор стал ныне «третьим родителем» каждого ребенка. Большая часть нормативной, эстетической и познавательной информации, еще два-три десятилетия назад передававшаяся детям через каналы устного общения, сегодня доставляется с помощью телеизображения. Можно лишь гадать об отдаленных последствиях стремительной визуализации современной культуры, но повернуть этот процесс вспять вряд ли возможно. Вопрос, таким образом, по необходимости сводится к содержанию послания, к эстетическому и коммуникативному качеству информации, адресованной детям.

**Ф. Х.** Почему же? Вопрос о количестве информации не менее важен.

**У семи нянек...**

**Ф. Х.** Заботу о детях у нас нередко еще измеряют сугубо количественной меркой. Почему-то считается, что чем больше мы сделаем

детских фильмов, тем лучше. Вот и сейчас, во время обсуждения постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков», проходившего в Союзе кинематографистов СССР, некоторые товарищи предлагали перевести всю «взрослую» мультипликацию на производство детских фильмов. Дескать, чем больше... Но вот лучше ли? Не пора ли нам всерьез задаться вопросом, сколько ребенку нужно детских передач и фильмов, учитывая, что самым главным «каналом» общения и познания нравственных основ должны быть все-таки родители.

Сейчас, кроме детских мультфильмов, по телевизору показывают «Спокойной ночи, малыши», «Будильник», «АБВГдейку», по радио передают «Радионяню»... Короче говоря, существует по меньшей мере семь или десять «радио»- и «теленянь», которые беспрерывно потчуют детей все новой и новой информацией. Только лишь мы, мультипликаторы, выпускаем около 80 новых названий в год. И это только для детей. Если же прибавить сюда фильмы для взрослых, которые дети все равно смотрят, получится около 120 названий. Значит, каждый третий день ребенок может смотреть новый мультипликационный фильм. А ведь есть еще по меньшей мере три сотни великолепных фильмов из золотого фонда детской мультипликации, которые он мог бы смотреть, но, к сожалению, мало смотрит. Прокатчики почему-то держат их на полке, видимо, забывая, что поколение детского зрителя сменяется не за 25 лет, а за три года. Через каждые три года можно спокойно возобновлять показ лучших детских фильмов, но тогда ребенок будет смотреть новый фильм каждый день! Каждый день ребенок может получать столько информации, что ему практически некогда будет как следует переварить впечатления, некогда поговорить с родителями, некогда даже съесть кашку. Я говорю без преувеличения. Если суммировать все детские передачи, фильмы, спектакли, легко доступные ныне каждому городскому ребенку, если прибавить сюда огромный поток детских книжек, чаще — увы! — плохих, чем хороших, то выходит, что маленький зритель и слушатель может поглощать новую информацию по 6—7 часов в сутки. Этот информационный бум в сфере искусства для детей начинает меня очень беспокоить. Тем более — тут я уже буду говорить только о мультипликации, не затрагивая смежные «детские» искусства, — что из этого количества фильмов стоило бы делать достоянием зрителей только одну треть, а две трети можно было бы спокойно не показывать. Почему? Да потому, что посредственные фильмы априорно формируют посредственность. Фильмы безвкусные, лишенные мысли, без выдумки и игры, которая могла бы захватить ребенка, составляют довольно большой процент нашей продукции. Сейчас нам надо бы высокой художественной меркой проверить себя, ревизовать свои повседневные установки и стандарты. Мне кажется, что постановление партии «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» как раз очень четко на это направлено. В нем нет ни слова об увеличении производства детских фильмов. В нем говорится о повышении их качества, содержится призыв «более последовательно и целенаправленно использовать возможности их эстетического и педагогического воздействия»...

Товарищи, предлагавшие бросить всю мультипликацию на производство детских фильмов, упустили из виду еще один, не менее важный аспект проблемы. Работа над фильмом для детей требует, как мне кажется, особого призвания, особого таланта и умения, может быть, даже особых природных данных. Не всякий, даже даровитый, режиссер обладает этими данными и этим талантом. Я знал не так уж и много мультипликаторов, которые по-настоящему умели работать для детей. Это Мстислав Сергеевич Пащенко, это Владимир Дмитриевич Дегтярев, это Александр Васильевич Иванов, Пантелеймон Петрович Сазонов, Валентина и Зинаида Брумберг... Среди ныне здравствующих я также могу назвать не столь уж много режиссеров, которым можно со спокойной душой доверить это ответственное дело. В по-

становлении между тем специально отмечается, что призводство фильмов для детей предполагает «привлечение лучших творческих сил». Теперь скажите, можем ли мы наращивать выпуск детских фильмов, не имея достаточного числа режиссеров, отвечающих специфическим требованиям детской мультипликации?

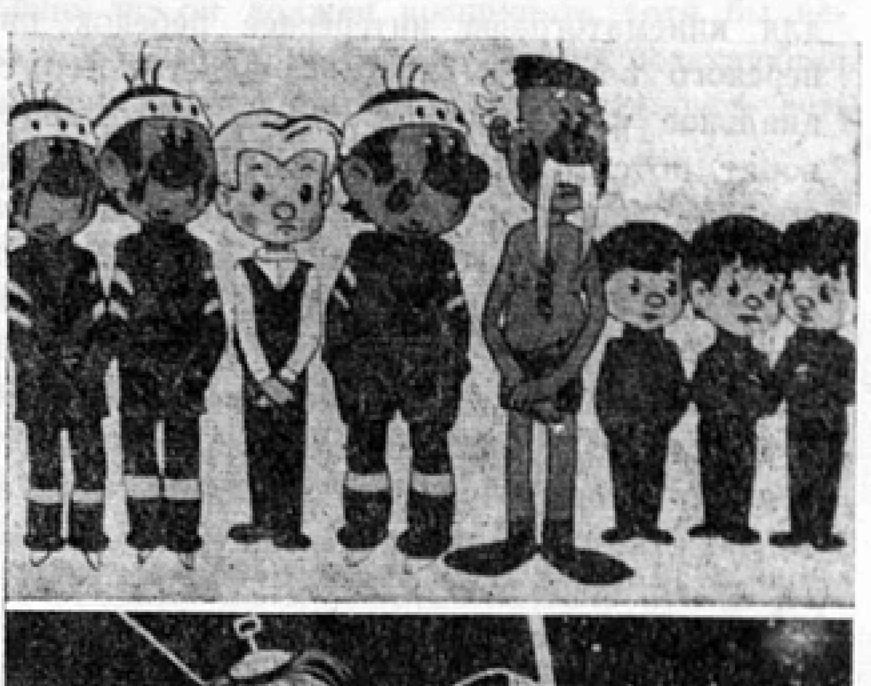
**А. Х.** Таким образом, мы все-таки вернулись к проблеме качества и к сакраментальному вопросу о специфике детского фильма. Но чтобы понять, какими особенностями обладает детский фильм, надо четко уяснить себе характер восприятия ребенка. И не ребенка вообще, а малыша в возрасте «от двух до пяти», ребенка 6—10 лет и, наконец, 11—15-летнего подростка. Ведь в зависимости от возрастных особенностей мышления меняется или, по крайней мере, должна меняться и форма разговора, и способы воздействия на детскую и подростковую аудиторию.

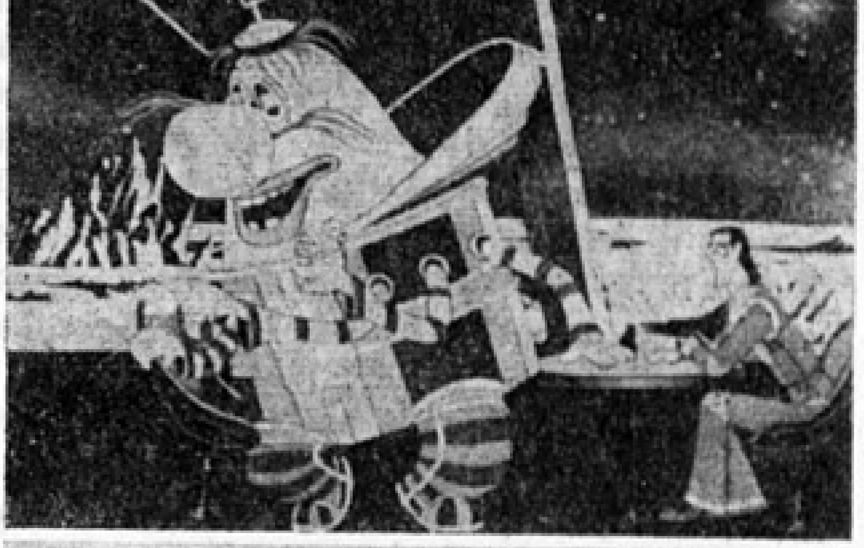
### От двух до пяти

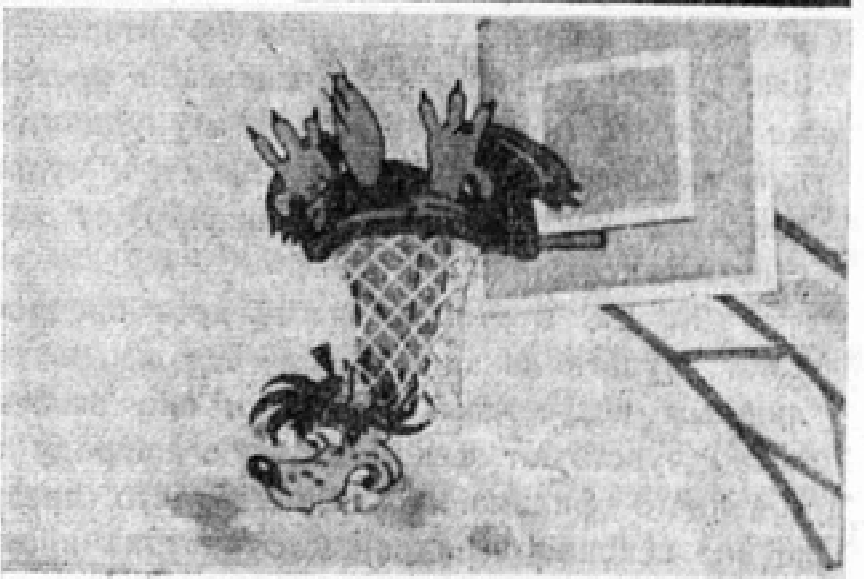
**Ф. Х.** Мы хорошо знаем, что фильм про детей и с участием детей не обязательно детский. Но что такое детский фильм, в чем его отличительные особенности и как их сформулировать, мы нередко представляем себе довольно смутно, скорее, интуитивно, опираясь на опыт смежных «детских» искусств, чем строго теоретически. А тем более вы ставите вопрос, что такое фильм для 2—5-летних и в чем особенность этого возраста?

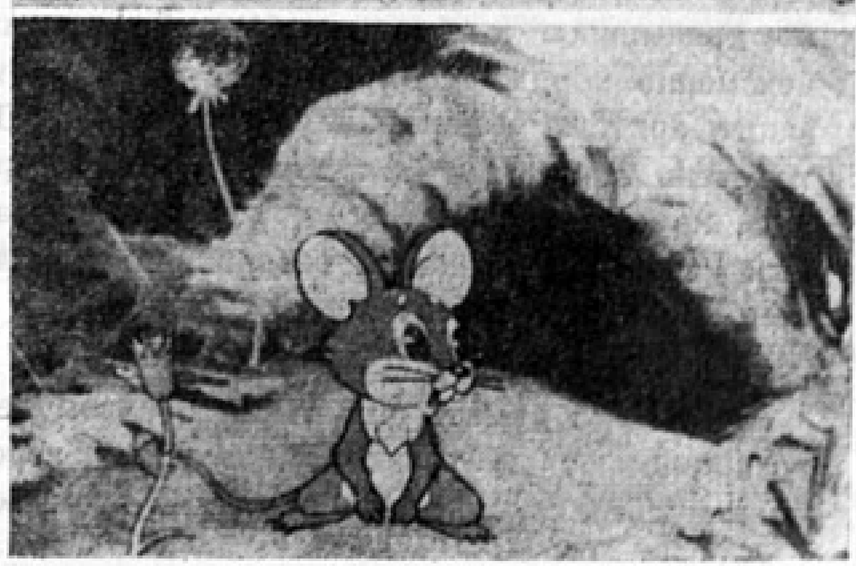
Да, мы можем себе представить, что мозг ребенка в это время совершает гигантскую работу, за три года осваивая важнейшие ипостаси человеческого бытия. За первые три года ребенок познает истин больше, чем за всю оставшуюся жизнь.

Между тем у нас еще бытует мнение, что









*«Приходи на каток»,*
*режиссер Б. Дежкин*

*«Тайна третьей планеты»,*
*режиссер Р. Качанов*

*«Ну, погоди!», № 13,*
*режиссер В. Котеночкин*

*«Он попался»,*
*режиссер В. Котеночкин*

для кинематографа интереснее ребенок пионерского возраста, когда начинается его социальное формирование. Вслух этого не говорят, но смысл именно таков. Надо ли доказывать ошибочность этого мнения? Социальное формирование ребенка начинается, как только он начинает общаться с другими детьми. И тотчас же выявляются и лидеры, и подчиненные, и те, кто отстраняется от общения, и те, кто идут вразрез, тотчас же вырабатываются какие-то нормы, позиции, манеры поведения, которые лягут в основу того, что мы называем личностью.

Это поистине «золотой» возраст для мультипликации. В это время дети еще очень доверчивы, доверчивы ко всем нашим фильмам, ко всему, что мы делаем. Чуть позже наступит период утверждения собственной личности, и ребенок может уже критически посмотреть на «указательные пальцы», которые так часто видны в наших мультипликационных фильмах.

**А. Х.** Все родители хорошо знают, что дети от двух до пяти и даже до семи—восьми лет смотрят передачу «Спокойной ночи, малыши» два раза подряд — сначала по второй общесоюзной, а потом по московской программе. Чем вы можете объяснить эту удивительную любовь к рисованному фильму, к мультипликации как таковой, независимо от качества и содержания ленты?

**Ф. Х.** Да, в этом возрасте дети предпочитают мультипликацию всем остальным зрелищным искусствам. Видимо, они особенно остро чувствуют феноменальную природу рисованного фильма. Согласитесь, что превращение исконно неподвижного рисунка в сугубо динамичное изображение — это все-таки неизменно поражающий зрителя, а тем более юного зрителя, феномен мультипликации. Дети очень любят рисунок, книжную иллюстрацию, но еще больше любят, когда нарисованный человечек движется, говорит, поет, радуется. Ведь все, что движется, для ребенка — реальность.

**А. Х.** Надо думать, что таким образом дети воспринимают не только движущийся персонаж мультипликационной ленты. В этом возрасте ребенок возводит в степень непреложной реальности все, что происходит на телеэкране, на сцене, все, о чем рассказывается в сказке и поется в песне. Я. Варшавский в своей интересной книге «Успех» назвал эту, по всей вероятности, самую раннюю стадию образного мышления «стихийным реализмом». Но если быть до конца точным, «стихийный реализм» ребенка исключает то, что мы обычно называем образным мышлением. Это мышление, так сказать, антиобразное. Автор «Успеха» приводит очень показательные в этом смысле воспоминания историка М. Нечкиной о том, как в детстве она воспринимала стихотворение Пушкина «Пророк». Более всего ее возмущало то, что трепетное сердце шестикрылый серафим заменил на «угль, пылающий огнем». Ясная каждому взрослому метафора определенного духовного, нравственного состояния воспринималась девочкой как конкретное бытовое действие, и пылающий уголь нравился ей куда меньше, чем трепетное сердце. Очевидно, наивно-реалистическое восприятие художественного произведения делает ребенка в значительной степени безразличным к метафоре, художественной детали, авторскому началу, эпитетам и прочим атрибутам образного осмысления действительности.

**Ф. Х.** Чем больше задумываешься над этими вопросами, тем больше видишь в них не то что бы неясности — больше диалектики. С одной стороны, детям, несомненно, присущ «стихийный реализм», но, с другой стороны, они гораздо более, чем взрослые, способны фантазировать, создавать воображаемые ситуации. Когда ребятишки играют в покупателя и продавца, мокрый, никому не нужный песок, который они продают друг другу, представляет для них не меньшую номинальную ценность, чем для взрослых кусочек бумаги, на котором обозначено «50 рублей». Они сами стихийно создают какие-то очень убедительные и продуманные модели ситуаций, в которых четко распределены все роли, и в этот момент игра становится для них самой реальной реальностью. Тут могут быть и слезы, и обиды, и драки...

**А. Х.** Но все это, по-моему, лишь подтверждает то, что до определенного возраста дети воспринимают искусство внеэстетически. Ведь когда маленькие зрители кричат, топают ногами, предупреждают героев спектакля о грозящей им опасности, они так же уверены в реальности происходящего, как и в том случае, когда они сами играют в покупателя и продавца. Полноценное эстетическое восприятие, как известно, начинается с осознания дистанции между художественным текстом и реальностью. У детей эта дистанция, по-видимому, исчезающе мала.

Однако «стихийный реализм» и слабая восприимчивость детской аудитории к художественному методу «взрослого» искусства вовсе не означает, что искусство для детей не имеет своих художественных форм и методов воздействия на психику ребенка. К. Чуковский, например, вывел в свое время тринадцать обязательных правил, которым необходимо неукоснительно следовать при сочинении детских стихов. Видимо, свои непреложные «заповеди» есть и в детской мультипликации. И чтобы поточнее определить их, я предлагаю взглянуть на поток мультипликационных фильмов через призму вкусов и потребностей малолетнего зрителя, сверяясь время от времени с опытом старших «детских» искусств.

**Ф Х.** Давайте попробуем.

**Динамика действия**

**А. Х.** «До семилетнего-восьмилетнего возраста сказка для каждого нормального ребенка есть самая здоровая пища», — не раз повторял автор книги «От двух до пяти». Вряд ли нужно сегодня еще раз доказывать эту истину. Сказка давно уже заняла подобающее место и в детской литературе, и в игровом кинематографе, и, конечно, в мультипликации для детей.

Но сказка — это не только совокупность традиционных персонажей и сюжетов, но и определенная художественная система, точно соответствующая «возрасту» образного мышления ребенка. Фильм для детей может быть современной сказкой или не быть сказкой вообще, но он должен воспринять хотя бы некоторые черты художественной конструкции сказки, иначе он просто перестанет быть детским фильмом.

Один из признаков сказочной поэтики — чрезвычайная концентрация и динамика действия. «Рассчазчик или певец и слушатель интересуются только действием и больше ничем. У них нет никакого интереса к обстановке действия как таковой», — говорится о фольклорном рассказчике и слушателе в книге В. Я. Проппа «Фольклор и действительность». Любопытно, что выводы ученого-фольклориста полностью совпадают с наблюдениями детского писателя. «В книге все время должно что-нибудь происходить» — таково, по мнению С. Михалкова, основное требование детского читателя. Судя по всему, таково же главное требование детского зрителя, а значит, и первая «заповедь» детской мультипликации.

**Ф. Х.** Эта «заповедь» относится не только к детской мультипликации, но и к рисованному фильму вообще. В этом смысле я всегда провожу прямую параллель между поэзией и мультипликацией. В поэзии каждое слово, каждый звук наполнены колоссальным чувством и содержанием. Все звучит! Так и в мультипликации. И это можно объяснить даже чисто технологически. Дело в том, что мы моделируем каждый кадрик фильма. Я могу выстраивать одну долю мгновения, один-единственный атом движения в течение дня или недели, чего не может никакое другое искусство. Мультипликационный кадр потенциально обладает куда большей информационной плотностью, концентрацией, чем кадр игрового фильма, а тем более мгновение театрального действия. Разумеется, когда мы говорим о концентрации, нужно иметь в виду не только уплотнение темпа и ускоренное чередование событий, но и концентрацию чувств, концентрацию эмоций, концентрацию мысли. Это существенная разница.

**А. Х.** Но в детской мультипликации все эти виды концентрации достигаются прежде всего за счет концентрации действия. Трехлетний ребенок, как заметил К. Чуковский, уверен,

что почти каждая вещь существует для того или иного точно определенного действия и вне этого действия не может быть понята. Может быть, в «наибыстрейшей смене образов», в непрерывном действии, помогающем ребенку осмыслить мир вещей, и состоит главная привлекательность мультипликации для зрителя в возрасте «от двух до пяти».

**Ф. Х.** Вы знаете, на этот счет у нас бытуют разные мнения. Некоторые наши режиссеры, например, ратуют за неспешное действие в фильмах для детей, мотивируя это различиями восприятия взрослого и ребенка. Чтобы понять смысл сказанного автором, взрослому зрителю, по их словам, достаточно одного намека, знака, заменяющего развернутый рассказ о событии, явлении, действии. Через этот знак зритель воспринимает то, о чем мы с ним, как говорится, не договариваясь, договорились. Будучи свидетелями одних и тех же жизненных, политических, художественных событий, мы уже знаем: вот этот знак означает то-то и то-то. Все — можно идти дальше, не разжевывая и не повторяя эту мысль. В отличие от взрослых, ребенок не имеет возможности воспринять ваш знак как некую условность, за которой стоит определенное содержание. То, что для взрослого привычный стереотип, для него — первичный акт, требующий длительного осмысления и переживания.

**А. Х.** В этих соображениях, несомненно, есть свой резон, хотя, как мне кажется, это лишь одна сторона медали. Действительно, для полноценной коммуникации необходимо наличие общей памяти — неких стереотипов, языковых клише, общепринятых в данном культурном ареале и одинаково знакомых партнерам по общению. У ребенка объем общей памяти еще явно недостаточен, чтобы правильно воспринять текст, насыщенный иносказаниями, ссылками на понятия и стереотипы, усваиваемые в старшем возрасте. Ребенок осмысляет простейшие, азбучные истины, устанавливает поверхностные, внешние связи между вещами и явлениями, часто удовлетворяясь самыми фантастическими, приблизительными, неполными объяснениями. Но интенсивность, быстрота усвоения сведений у него куда выше, чем у взрослого. Двадцать вопросов за пять минут — такова скорость познания обычного трехлетнего «почемучки». Отсутствие опыта и определенных знаний ребенок с лихвой компенсирует быстротой реакции, живостью ума и поистине безграничной пытливостью.

**Ф. Х.** Я, конечно, не ребенок и, видимо, давно потерял все эти привлекательные детские качества, но, когда я смотрю наши детские фильмы, почти всегда они кажутся мне жутко затянутыми. Все время думаешь: ну, что тут еще толковать, ну, давай, двигай дальше, зачем без конца крутиться на одном месте, когда все уже сказано!

Правда, быстрота действия отнюдь не всегда совпадает с его наполненностью. Наш старейший драматург М. Вольпин как-то сказал: для меня нет слишком длинных или слишком коротких сцен. Сцена кажется длинной потому, что она пустая. И он абсолютно прав: главная причина затянутости наших фильмов, как правило, не в отсутствии динамики действия, а в отсутствии мысли, которая должна взволновать ребенка, заставить его думать, взвешивать, делать выводы, оценивать, одним словом, познавать жизнь.

**А. Х.** Да, с этим спорить не приходится. Мне кажется, что сейчас появляется все больше картин грамотных, аккуратно сделанных, «с настроением», но при этом бессодержательных. Своеобразным лидером по части бессодержательности среди фильмов минувшего года является, по-моему, картина режиссера В. Данилевича по сценарию С. Козлова «Поросенок в колючей шубке». Едва ли не половину отпущенного авторам времени герой фильма Ежик рубил дрова, топил печь, сидел в своем домике, то есть никакого развития сюжета в сущности не было. Потом пошел снег. Ежик прижался носом к оконному стеклу и стал похож на поросенка. Снежинки запели: «Поросенок, поросенок, иди с нами играть». Ежик выбегает на улицу — никакого поросенка нет. Это повторяется несколько раз подряд, и всю ночь в пургу и мороз ежик ищет этого вымышленного поросенка. Остается гадать, что должен вынести из это-

го фильма ребенок. Может быть, авторы хотели поведать детям о доброте ежика, который готов всю ночь искать незнакомого ему поросенка? Или о том, как несчастен этот ежик? Или о том, как проказливые снежинки надули глупого ежа?

**Ф. Х.** Да, об этом фильме уже много говорилось и на худсовете, и на квартальных обсуждениях. Причем находились критики, которые пытались объяснить за авторов, что они хотели сказать. А на мой взгляд, тут все очень просто. Недостаток содержания, ощущавшийся уже на стадии сценария, режиссер пытается возместить каким-то игровым моментом, и вот ежик начинает колоть дрова, носить воду, топить печку... Все время происходит что-то симпатичное, вроде бы не давая повода ругать фильм. К сожалению, подобное сейчас становится нормой.

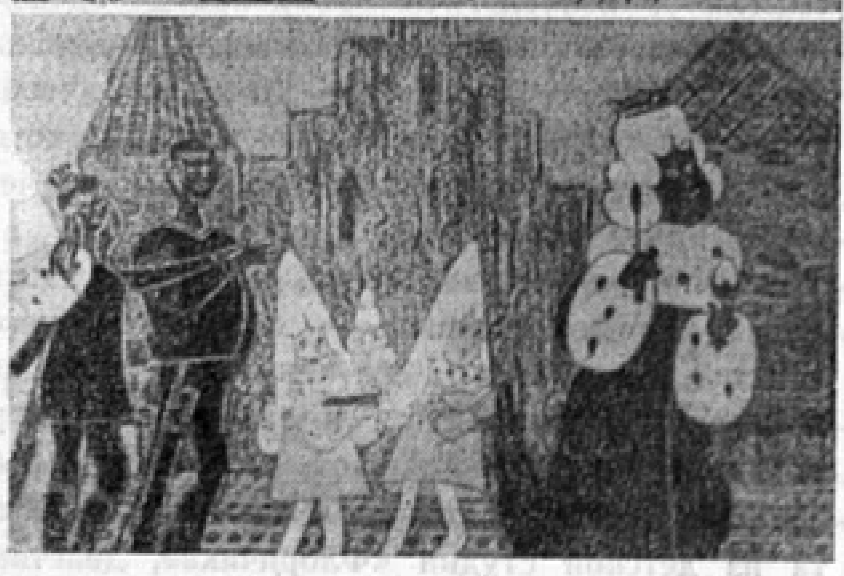
**А. Х.** Видимо, поэтика детского фильма так же, как и поэтика сказки, исключает лишние для развития сюжета бытовые подробности и психологические описания. Для ребенка, я думаю, обстановка действия и повседневные обстоятельства жизни героя так же неинтересны, как и для фольклорного слушателя. Ребенка, повторяю, занимает прежде всего само действие, конечно, действие, обусловленное понятной и значительной целью. Ведь в сказке если герой, к примеру, колет дрова, то уж, конечно, не потому, что ему грустно и одиноко, и не для того, чтобы просто печь затопить, а с тем, чтобы полцарства получить.

**Ф. Х.** Наверное, идея включает в себя и понятие причины, цели, которая заставляет разворачиваться действие. В пустых фильмах прежде всего нет причинности. А если есть, то надуманная. Не может служить причинностью и пружиной действия то, что ежик при-









*«Сказка о глупом мышонке», режиссер И. Собинова-Кассиль*

*«Приключения Васи Куролесова», режиссер В. Попов*

*«Шпионские страсти», режиссер Е. Гамбург*

*«Бременские музыканты», режиссер И. Ковалевская*

жался носом к стеклу и его приняли за поросенка...

К сожалению, на продукции минувшего года особенно сказалось то, что мы научились делать «милые» фильмы, лишенные какой-либо причинности. Это очень опасно. Потому что приучает к мысли, будто не так уж и важно, чтобы в лентах был сгусток драматизма, мысли, действия. Драматизм, который, как взрывная сила, заставляет разворачиваться события, — это, очевидно, и есть вторая «заповедь», которую должен помнить каждый режиссер, делающий детские фильмы.

### «Заповеди» третья и четвертая

**А. Х.** Думаю, что из злополучного «Поросенка в колючей шубке» можно извлечь еще один полезный урок. Длинная бытовая экспозиция, бесполезная с точки зрения развития фабулы, видимо, показалась авторам необходимой, чтобы психологически оправдать дальнейшее поведение их героя. Ежик, как бы говорят авторы, поверил снежинкам и бросился искать поросенка потому, что у него нет друга, ему грустно сидеть одному в своей избушке и т. д. Для взрослых такой ход мысли естествен, но дети, как мне кажется, совсем не нуждаются в подобных объяснениях и мотивировках. В своем восприятии они руководствуются логикой игры, художественной логикой сказки, но никак не логикой причинно-следственного мышления. В отличие от взрослого, ребенок еще не требует, чтобы сказочный сюжет обряжался в одежки здравого смысла и психологического правдоподобия. Может быть, третья «заповедь» детской мультипликации и заключается в том, чтобы не перегружать фильм мотивировками, которые больше нужны взрослым авторам, чем маленьким зрителям?

**Ф. Х.** Вероятно, вы правы. Что греха таить, я сам нередко стараюсь — во имя лучшего, конечно, — оснастить ту или иную ситуацию добавочным орнаментом, и это нередко портит мои картины. А вот в замечательных фильмах, которые делали в свое время ребята из детской студии «Флоричика», действительно не было ничего лишнего. Я как автор сценария, как режиссер буду неделями ломать голову, чтобы оправдать тот или иной ход. А они разрешали любой вопрос с гениальной простотой колумбова яйца: поставил и все. И не нужно никаких мотивировок.

Наверное, мы все время должны учиться у детей, учиться той наивности, тому простодушию, без доли которого детский фильм попросту невозможен. Конечно, учиться — не значит слепо копировать детское творчество. Следовать за нашими маленькими учителями нужно очень осмотрительно. Дети, например, очень любят яркие краски, но то, что они рисуют сами, они не очень охотно видят в фильме, им это не нужно. Зачем? Это они и сами могут нарисовать.

Во время поездки по Тюрингии нашу небольшую делегацию часто приглашали в детские сады и летние лагеря. Мы показывали там свои детские фильмы. Потом дети по этим фильмам делали рисунки. Это было чрезвычайно интересно! Та дистанция, которая лежала между фильмом и реальностью, — представьте себе, например, реальность и мой фильм «Винни-Пух» (!) — оказывалась расстоянием между фильмом и рисунками детей. Значит, для ребенка фильм существует как трамплин для его собственного творчества, воспроизведения и понимания жизни. Поэтому я считаю, что глупо пытаться имитировать в фильме детское художественное мышление. Тогда ребенок просто пройдет мимо: он уже сам до этого дошел. Тогда я ему не нужен как посредник между ним и реальностью.

**А. Х.** Мне хочется подкрепить вашу интересную мысль еще одним примером. Несколько лет назад, если не ошибаюсь, на один из годовых отчетов «Союзмультфильма» были приглашены не только взрослые критики, но и дети. И тех, и других попросили назвать самый лучший и самый худший фильм. Все взрослые назвали лучшим фильм, сделанный на основе детских рисунков. Все дети назвали его худшим.

**Ф. Х.** Это вполне естественно. Давно уже стало трюизмом то, что с детьми нельзя говорить «по-детски», искажая слова, как будто

вы не можете правильно выговорить звук «р» или «л». Я даже не знаю, можно ли назвать эту очевидную всем истину четвертой «заповедью» детского режиссера.

**«Заповедь» пятая**

**А. Х.** Недавно мне пришлось быть свидетелем любопытного спора, завязавшегося на обсуждении фильмов, выпущенных киностудией «Союзмультфильм» в 1981 году. Поводом для дискуссии стал фильм «Сказка о глупом мышонке». Всем с детства известно это поучительное стихотворение С. Маршака, все помнят, что глупый и капризный мышонок позвал себе в няньки кошку и та съела его. Однако создатели фильма — сценарист Б. Степанцев и режиссер И. Собинова-Кассиль — изменили финал сказки и в самый последний момент спасли мышонка из когтей его кровожадной няни. Некоторые выступавшие ругали эту ленту за квазиоптимистический финал, который откровенно противоречит смыслу и логике сюжета литературного первоисточника. Но на обсуждении были и принципиальные сторонники счастливых концов, которые аргументировали свою позицию ссылками на специфические особенности детской психики.

Может быть, этот эпизод и не заслуживал бы такого внимания, если бы странная метаморфоза «Сказки о глупом мышонке» была, как говорится, отдельным нетипичным явлением. Но пока теоретическая дискуссия идет с переменным успехом, на экране явно торжествуют фильмы, в которых конфликт заботливо сглажен или низведен до уровня забавного недоразумения. Так, к примеру, в последнем фильме В. Котеночкина «Он попался» звери идут выручать зайца, который попался в лапы к медведю, и вдруг в самом финале картины выясняется, что заяц попросту зашел к медведю в гости и в зверином царстве царит идиллическое согласие. Или другой пример: новый фильм Б. Дежкина «Приходи на каток», в котором давние соперники — мягкие и деревянные игрушки, обычно состязавшиеся в упорной и бескомпромиссной спортивной борьбе, — мирно занимаются фигурным катанием. Можно, конечно, вспомнить и другие ленты, тяготеющие к «мирному урегулированию» конфликтных ситуаций, но эти две, на мой взгляд, особенно показательны, поскольку делали их признанные мастера напряженной экранной коллизии.

**Ф. Х.** Да, некоторая тенденция к подобному сглаживанию у нас появилась. Разумеется, вопрос оптимистического звучания произведения было бы примитивно решать только за счет его финала. Мол, если конец счастливый, значит, и произведение в целом оптимистическое. Вероятно, многие наши беды и происходят от этого примитивного подхода, который мы давно осудили и как будто бы уже преодолели, и печально, что вновь приходится возвращаться к этому вопросу. Трагедия Шекспира, во многих пьесах которого погибают чуть ли не все действующие лица, не теряет оптимистического духа оттого, что конец там, как мы говорим, несчастный. Вообще я уверен, что действительно сильная, энергичная идея требует столь же энергичных противоречий между действующими лицами, а значит, и острых конфликтов, и подчас трагических финалов. Но когда речь заходит о детском фильме, я боюсь быть категоричным, потому что даже такой знаток детских душ, как С. Образцов, тоже придерживается мнения, что надо быть очень осторожным с маленькими детьми и не травмировать их слишком резкими коллизиями, поскольку дети воспринимают их как реальность. Для них, как мы уже говорили, не существует еще разницы между актом искусства и актом действительности. Все несчастья и неприятности любимых героев они проецируют непосредственно на себя, поэтому их так легко расстроить и довести до слез. И тем не менее я считаю, что мы не должны бояться показывать детям трагедию, и сам, кстати, собираюсь сделать фильм с трагическим финалом.

**А. Х.** Я знаю, что режиссеры, как правило, народ суеверный и потому не любят преждевременно раскрывать свои замыслы. И все-таки, коль уж зашла речь, расскажите поподробнее об этом фильме.

**Ф. Х.** Я давно уже задумал картину по мотивам старой арабской сказки «Лев и бык». Два героя, два благородных и сильных суще-

ства погибают только потому, что нашелся третий, который с помощью лжи и наветов посеял в их душах подозрение и ненависть. Эту сказку я сам прочитал лет этак 60 назад и пережил настоящее потрясение. Ну и что? Искусство должно потрясать людей. И, вероятно, трагический исход этой сказки нельзя заменить счастливым, если мы хотим, чтобы ребенок ее запомнил и на всю жизнь возненавидел всяческую ложь, всяческую неправду.

Ведь вопрос состоит в том, для чего, во имя чего мы вызывали ту или иную эмоцию. Когда стойкий оловянный солдатик погибает в огне, не погибает его высокое стремление. Печальный финал в соединении с возвышенной идеей, с утверждением высоких гуманистических идеалов в конечном итоге оптимистичен, ибо он вселяет веру в силу человека, в торжество справедливости. Конфликт не должен становиться самоцелью, средством бессмысленного устрашения или возбуждения каких-то острых эмоций.

А уж если говорить о страшном, то так, чтобы подчеркнуть драгоценный момент преодоления страха, преодоления самого себя. Только тогда фильм сделает свое дело.

**А. Х.** Это, видимо, и будет пятая «заповедь» детской мультипликации.

### Несовершенновзрослые

**Ф. Х.** В свое время я писал и говорил о том, что между ребенком пяти лет и тринадцати-четырнадцатилетним зрителем-подростком дистанция куда большая, чем между подростком и взрослым зрителем. И это вполне естественно. Период, когда ребенок воспринимает искусство как реальность, сменяется периодом, когда он начинает все перепроверять: нет, меня на этой мякине уже больше не проведешь! Это возраст отрицания, возраст самоутверждения себя как личности! И в пафосе этого самоутверждения подросток уже ни в коем случае не хочет, чтобы его путали с ребенком. Я сам наблюдал и в кукольном театре, и в кинозале, что сказку очень хорошо воспринимают дети и взрослые. А между ними сидят подростки и ухмыляются.

Если их что-то и объединяет с детьми, то это, наверное, степень фантазии, степень воображения.

**А. Х.** Но фантазия детского и отроческого возраста — это разные вещи. Ребенок может представлять себя кем угодно: паровозом, бабочкой, спящей красавицей и даже деревом — ему все интересно и важно в этом мире. Подросток воображает себя взрослым, и не просто взрослым, а героем, победителем, неотразимым Дон Жуаном. Именно в это время у него появляются предметы поклонения и обожания — кинозвезды и звезды эстрады.

Большую и, наверное, лучшую часть своей жизни человек в этом возрасте проводит не в реальном мире, а в мире мечты, фантазии, воображения... И если в реальности подросток еще несамостоятелен, зависим от родителей и учителей, то в своих мечтах и фантазиях он становится победителем, героем, и, естественно, фильм «про малышей» уже смотреть не хочет. Именно в этом возрасте особенно настоятельной становится потребность в идеальном герое, которому подросток может подражать, с которым может себя идентифицировать. Очень хорошо сказал об этом Я. Варшавский: «Это возраст кумиров, мифов. Подросток пишет имена киногероев на каменных стенах. Этот возраст любит героев сверххрабрых, сверхсильных, сверхпроницательных. Возьмите любое истинно мужское свойство, доведите его до степени «сверх» — и вы получите чертеж героя — кумира этого возраста». Видимо, на эту особенность психологии подростка и должен в первую очередь ориентироваться кинематограф вообще и мультипликационный в частности. И здесь, как мне кажется, приходится не столько радоваться достижениям, сколько сетовать на отсутствие таких произведений в нашей мультипликации. Мне уже приходилось говорить о том, что у нас делаются мультфильмы либо для очень маленьких, либо уж для совсем взрослых. Мультипликации для подростков — увы! — почти нет.

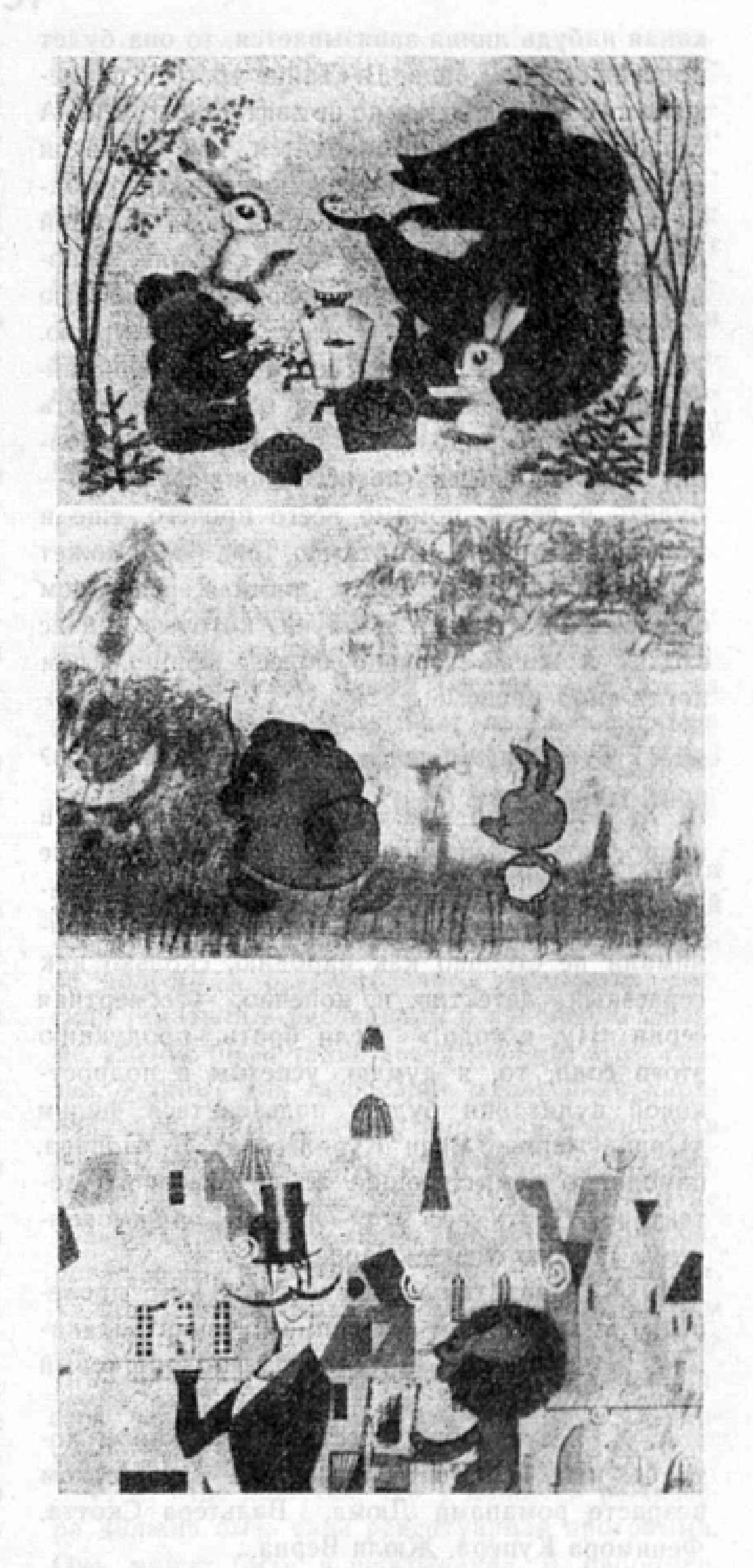
**Ф. Х.** Верно. Это результат того, что мы так смешали все понятия... Для нас что ребенок, что подросток — все едино: дети. Мы совер-

шенно не учитываем того, что это действительно разные люди, разные зрители, разный народ и форма нашего разговора с ними должна быть разная.

Конечно, в тематическом плане студии есть фильмы «для детей старшего возраста», но в большинстве случаев в них показывают героев — одногодок зрителя, что неправильно, поскольку нельзя детям показывать одних только детей, а подросткам — подростков. Ребята, в силу переживаемого возраста, как правило, тянутся к «взрослым» делам и героям.

**А. Х.** Думаю, наступил момент проверить, как коррелируются наши рассуждения с реальной практикой кинопроцесса. Хотя мультипликации для подростков у нас почти нет, это не значит, что ее нет вовсе. Возьмем, к примеру, «Тайну третьей планеты» Р. Качанова, которая в известной мере является нашим первым полнометражным «контрударом» по японской мультипликационной продукции, прочно обосновавшейся на подростковом киноэкране. Конечно, далеко не все в фильме удалось. Мне кажется, что драматургически он выстроен недостаточно крепко: сюжетные линии в нем не доведены до конца, интрига плохо мотивирована — неизвестно, из-за чего борются герои и космические пираты, и только в самом конце как-то скомканно сказано о формуле абсолютного горючего, но непонятно, зачем оно нужно и что это такое. И все же при всех своих недостатках этот фильм примечателен как интересная попытка нащупать формулу, модель подросткового фильма. На него стоит обратить внимание хотя бы потому, что такие фильмы очень нужны.

**Ф. Х.** Конечно! Никак нельзя обойти этот фильм, на который затрачен огромный труд. Это действительно попытка заполнить определенный вакуум в области подросткового фильма. Японцы в самом деле оказались более дальновидными и оборотистыми в этом смысле и наводнили кинорынок лентами, базирующимися на прекрасно отработанной системе комиксов. Чем такие фильмы привлекают? В первую очередь, интересной, захватывающей интригой, которая, как правило, очень хорошо и очень профессионально построена. Если уж



*«Топтыжка»*
*«Винни-Пух и день забот»*
*«Каникулы Бонифация»*
*(режиссер всех трех фильмов Ф. Хитрук)*

какая-нибудь линия завязывается, то она будет прослежена до конца. В «Тайне третьей планеты», к сожалению, явно не хватает интриги. А без интриги фильм распадается, как будто он лишен каркаса. Вы совершенно правильно подметили, что исходная причина, из-за которой разворачивается все действие, смазана, непонятна. И это, естественно, деформировало всю конструкцию картины, и игру, и драматургию. И все-таки этот фильм, повторяю, чрезвычайно важен для нас. Если мы не будем делать картин такого рода, мультипликация не выполнит одну из самых главных своих функций — будить у детей, помимо всего прочего, еще и жажду познания, фантазию, она не сможет быть посредником между ними и развитием современной техники и науки, которые сейчас входят в жизнь гораздо более мощно, чем когда-либо ранее.

**Существуют ли фильмы для подростков?**

**А. Х.** Насколько мне известно, лучше всего в подростковой аудитории прошли «Бременские музыканты» Е. Ковалевской, «Шпионские страсти» Е. Гамбурга, которые подростки воспринимали не столько как пародию, сколько как серьезный детектив, и, конечно, бессмертная серия «Ну, погоди!» Если брать продукцию этого года, то, я думаю, успехом в подростковой аудитории будет пользоваться фильм «Приключения Васи Куролесова» В. Попова, пародийно осмысляющий жанр бытового детектива. Почти все это — фильмы, адресованные в первую очередь взрослым.

**Ф. Х.** Давайте-ка попробуем сейчас проверить, а существует ли, помимо мультипликации, подростковая литература, подростковый театр?

**А. Х.** Безусловно существует. Вспомним хотя бы, как все мы зачитывались в известном возрасте романами Дюма, Вальтера Скотта, Фенимора Купера, Жюля Верна...

**Ф. Х.** Это сейчас они стали «детскими» писателями. Но не забудьте, что писали они для взрослых!

**А. Х.** Очевидно, происходит постепенное превращение взрослых писателей в детских. И не только из-за особого адаптированного издания, но и вследствие особенностей подросткового восприятия. Читая взрослое, сложное произведение, подросток снимает лишь его верхний, событийный слой, нередко попросту не замечая другие, более глубокие уровни.

**Ф. Х.** Я имею в виду не только это. Сейчас подросток выбирает из потока художественной и любой другой информации то, что ему нужнее, приятнее, ближе всего, а вовсе не то, что ему предназначено.

**А. Х.** Вы безусловно правы. Едва ли не наибольшим успехом среди подростков пользуются фильмы о взрослых и для взрослых.

В числе немногих исключений я, пожалуй, мог бы назвать «Неуловимых мстителей», которые изначально были ориентированы на подростковую аудиторию. Но этот же фильм с удовольствием смотрели и зрители, давно уже отпраздновавшие свое совершеннолетие. Видимо, граница между взрослым массовым кинематографом и кинематографом для подростков весьма размыта. Подростки смотрят фильмы, рассчитанные на взрослого зрителя, и, наоборот, многие взрослые — фильмы для подростков. Фильм массового успеха — это фильм, обычно пользующийся наибольшим успехом и у подростков. Как правило — с канонической жанровой структурой, традиционным фольклорным сюжетом, напряженной интригой, с героями романтического плана, с красочной, экзотической обстановкой, с поляризацией добрых и злых сил, с «закрытым» однозначным и прямолинейно-морализаторским финалом. В мультипликации все вышеперечисленные признаки фильма «фаворита» «несовершенновзрослой» публики обычно сочетаются с трафаретным, «мультяшечным» стилем рисунка, воспроизводящим самые традиционные формы массовой графики. Это искусство особого рода, искусство, основанное на комбинации привычных и любимых зрителем элементов. Но, как и во всяком искусстве, в нем есть и свои классические образцы, и свои ремесленные поделки. Увы, среди фильмов минувшего года было немало лент такого пошиба. Иной раз просто поражаешься, до чего это плохо нарисовано, до чего это плохо движется, как это плохо сыграно!

**Ф. Х.** Да, в последние годы чисто профессиональный уровень нашей продукции во многом снизился. Видимо, потому, что мы как-то незаметно утеряли старую школу крепкого, диснеевского рисунка. И беда не в том, что дети воспринимают подобные фильмы как реальность; гораздо хуже, что ребята постарше воспринимают их как определенную эстетическую программу. Это, кстати, отразилось и на работах кишиневской детской киностудии «Флоричика», о которой мы уже говорили. Пока ребята работали самостоятельно, не оглядываясь на наши эстетические нормы, это было прелестно, это подкупало своей непосредственностью и воображением. Казалось, что для них не существует никаких проблем и творческих ограничений. Но, повзрослев, ребята начали делать рисунки, напоминающие мыльные обертки самого дурного пошиба.

Вероятно, тут есть и наша вина. Мы сами создаем эти эстетические программы, эти вкусы. А им легче подражать, ибо они более кардинальны и просты в воспроизведении. Представьте себе огромную голову, пухленькие щечки, маленький ротик, носик пуговичкой, огромные ресницы и глаза с бликами — эту модель дурного «мультяшечного» стиля, который насаждался десятилетиями, и восприняли ребята из киностудии «Флоричика».

**А. Х.** Думаю, что тяготение к фильмам, сделанным в такой стилистике, — неизбежный этап эстетического развития личности, через который проходит каждый зритель. Главное, чтобы зритель не остановился в своем эстетическом росте, не застрял на этом промежуточном этапе.

**Ф. Х.** Видимо, старые «мультяшечные» стереотипы восприятия надо ломать на уровне подросткового зрителя. Может быть, даже детского, ибо сегодняшние дети уже не те, что были 25 лет назад. Но прежде всего подросткового, ибо он составляет наиболее гибкую, динамичную часть киноаудитории.

**А. Х.** У композиторов-песенников есть любопытный профессиональный термин — «словесный «крючок». «Крючок» — это слово или фраза, которые мгновенно запоминаются, западают в душу, что называется, ловят слушателя. Если в песне есть такой «крючок» — половина успеха обеспечена.

Удерживая зрителя «крючками» отработанных драматургических приемов, мультипликация, как мне кажется, должна постоянно обновлять свой изобразительный язык. Может быть, необычный зрительный образ (пусть даже в сочетании с привычными жанровыми и сюжетными стереотипами) и должен быть первой ступенькой эстетического воспитания, первым шагом к кинематографу по-настоящему взрослому.

**Быть посредником**

**А. Х.** До сих пор речь шла об общих проблемах детской и подростковой мультипликации. Однако сам жанр нашей беседы — беседы за рабочим столом — обязывает нас от вопросов общих перейти к вопросам, непосредственно затрагивающим ваш личный опыт, вашу творческую лабораторию.

Ваш режиссерский дебют — фильм «История одного преступления» — был первой ласточкой «взрослой» мультипликации, появившейся после долгого и безраздельного господства детской тематики в рисованном и кукольном фильме. Потом были такие значительные, я бы сказал, этапные для «взрослой» мультипликационной кинематографии картины, как «Человек в рамке», «Фильм, фильм, фильм!..», «Остров», «Икар и мудрецы». Однако зрители — и не только маленькие — знают вас как автора очаровательных детских лент — «Топтыжки», «Каникулов Бонифация», «Винни-Пуха». Чем вы руководствуетесь, определяя адрес фильма? Почему вслед за «взрослой» картиной появляется детская и есть ли какая-нибудь закономерность в этом чередовании?

**Ф. Х.** Мне кажется, что у каждого режиссера должна быть своя репертуарная программа. Она может быть и неосознанна. Я, например, не могу сказать, что знаю свое творческое расписание на три года вперед. Сначала возникает какое-то беспокойство и желание сделать фильм. Потом выясняется, что тот фильм должен быть предназначен для детей, а этот — для взрослых. Иными словами, адрес на кон-

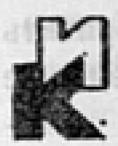
верте пишется после, сперва пишется само письмо. Но раньше, повторяю, возникает какое-то внутреннее беспокойство и желание... В ящике моего письменного стола есть еще масса замыслов, которые не реализованы и, может быть, никогда уже не осуществятся, но очень хотелось бы воплотить их на экране. У меня, например, есть огромное желание сделать фильм об истории познания, о том, как природа сама себя познавала и в процессе этого познания производила различные эксперименты, о том, как родился человек и стал по-своему познавать, а потом и переделывать мир, приспосабливая его иногда во вред и себе, и природе.

Мне хотелось бы сделать серию смешных фильмов о языке. Посмотрев эти фильмы, дети, конечно, не научились бы французскому или немецкому языку, но это дало бы им определенный стимул, так сказать, аппетит, вкус, желание заниматься. Ведь академические, школьные дисциплины скорее заставляют, чем внутренне побуждают ребенка изучать предмет. Кстати, благодаря кассетному кино такие уроки-игры уже сейчас входят в школу. Дети смеются над забавными приключениями, а внутри этих приключений зритель вместе с героями ищет нужное слово, вспоминает правила грамматики, производит вычисления. Я бы с большим удовольствием взялся за такую работу. Мне думается, что это очень нужно потому, что сегодня уже нельзя ограничивать свои задачи только повторением готовых нравственных формул. Надо помочь людям познать всю сложность жизни в том комплексе, который сейчас существует: нравственный, психологический, научный, социальный...

Мы говорили с вами о научной фантастике, о фантастике вообще, о мифотворчестве, которое присуще подростковому возрасту, — все это в кино не самоцель, не причина, чтобы делать тот или иной фильм, а средство, канал, по которому должен пройти поток нужной информации. Познавательные возможности мультипликации беспредельны. Мы используем в лучшем случае три процента этих возможностей. Потому что ни одно искусство не может сравниться с мультипликацией в способности так спонтанно, так точно и так экономно создать модель жизни — нет! — модель понятия. Что такое неэвклидово пространство? Бог его знает! Это надо долго объяснять. А мультипликация может в одной короткой ситуации дать людям возможность представить, что это такое. Сейчас это становится крайне важным.

Видимо, взрослеет не только зритель, взрослеет и искусство, и мультипликация в том числе. Мультипликация, как и человек, прошла уже многие стадии своего развития от эмбрионального состояния до очень серьезного искусства. И так же, как человек, взрослея, она становится сложнее как организм, разрастаясь и усложняясь в своих функциях и проявлениях, расширяясь в соответствии с уровнем требований общества, выдвигая перед собой более разнообразные и, разумеется, более высокие задачи. И вот сегодня мы столкнулись с тем, что мультипликация должна стать посредником между подростком, ребенком и тем сложнейшим комплексом понятий, который именуется «жизнь».

Это налагает на нас особую ответственность.



**«Через Гоби и Хинган»**
**«Солдаты народа, солдаты мира»**
**«Такой солдат непобедим»**
**«Шестой»**

*Лев Корнешов*

# Забвению неподвластно

**«ЧЕРЕЗ ГОБИ И ХИНГАН»**
Сценарий В. Трунина, В. Ордынского, при участии Л. Тудэва. Постановка В. Ордынского. Операторы Н. Васильков, Ж. Асалбай. Художники Ю. Кладиенко, О. Мягмар. Композиторы Ю. Буцко, Б. Дамдинсурэн. Звукооператоры С. Литвинов, Ц. Должинсурэн. «Мосфильм» (СССР), «Монголкино» (МНР), при участии ДЕФА, 1981.

Через пустыню Гоби и горный массив Хинган в далеком уже от нас 1945 году пролег путь к разгрому японских милитаристов и окончательному завершению второй мировой войны. Именно такое название — «Через Гоби и Хинган» — и получила новая совместная работа советских и монгольских кинематографистов.

Крупнейшие события, навсегда вошедшие в историю человечества, послужили основой для фильма, публицистический и художественный пафос которого — в утверждении мысли о необходимости мира на земле. Во имя мира и шли такой огромной силы сражения и на полях Европы, и в степях и пустынях Дальнего Востока.

Итак, последние страницы второй мировой войны, ее эпилог на Востоке. Мы немало знаем об этой героической эпопее. Однако, пожалуй, впервые кинематографисты отважились на такой широкий охват событий — исторический и географический. Поэтому хоть мы и знаем удачные фильмы на сходном историческом материале (например, недавнюю картину драматургов Г. Маркова и Э. Шима и режиссеров Ю. Иванчука и В. Исакова «Приказ: огонь не открывать!»), создателей «Через Гоби и Хинган» можно по праву назвать первооткрывателями этой темы в более масштабном объеме, истолкователями ее в жанре **эпическом**, к которому она тяготеет.

Вспоминаются слова Маршала Советского Союза А. М. Василевского из книги «Дело всей жизни» об итогах событий 1945 года на Дальнем Востоке: «Военная кампания Вооруженных Сил СССР на Дальнем Востоке увенчалась блестящей победой. Ее итоги трудно переоценить. Официальная кампания длилась 24 дня... Были наголову разбиты ударные силы врага. Японские милитаристы лишились плацдармов для агрессии и основных своих баз снабжения сырьем и оружием в Китае, Корее и на Южном Сахалине. Крах Квантунской армии ускорил капитуляцию Японии в целом».

Маршал, непосредственный участник этих событий, писал о том, что окончание войны на Дальнем Востоке спасло от гибели сотни тысяч американских и английских солдат, избавило миллионы японских граждан от страданий и неисчеслимых жертв, предотвратило дальнейшее истребление и ограбление японскими оккупантами народов Восточной и Юго-Восточной Азии.

В фильме «Через Гоби и Хинган» мы встретимся на экране с маршалом Василевским и в момент подготовки этой уникальной военной кампании, и в часы ее наивысшего развития. И увидим, каким плотным — из огня и стали жизни и смерти — был каждый из тех двадцати четырех дней, в которые советские войска совместно с войсками братской Монгольской Народной Республики рвались через пески Гоби и хребты Хингана к окончательной победе, к миру. Военная наука признала разгром Квантунской армии уникальной, блестящей операцией. Но такие оценки — дело военных и историков. А забота киноискусства — не просто воссоздать правду о минувшем, но поведать о ней так, чтобы взволновала она души

и сердца тех, для кого эти события являются прошлым, строками исторических летописей.

Фильм «Через Гоби и Хинган» представляет собой эпическое повествование о народном подвиге. Советский кинематограф располагает достаточно весомым опытом обращения к жанру художественно-публицистической эпопеи Это невольно заставляет нас видеть в создателях фильма «Через Гоби и Хинган» не только лишь пионеров в масштабном освоении конкретного исторического материала, но и продолжателей художественной традиции, которая, как известно, нашла наиболее глубокое воплощение в фильме Юрия Озерова «Освобождение» Развивая эту славную традицию, авторы поставили перед собой задачу выстроить фильм «Через Гоби и Хинган» как композиционно многомерное, многослойное киноповествование, объяв пространством эпопеи самые разные по художественно-стилистическим признакам сюжетные линии Мы видим, как в фильме хроникальная строгость изложения (а иногда и прямое обращение к кинодокументу) уступает место взволнованным интонациям лирической повести, как масштабные батальные сцены перебиваются ситуациями острого приключенческого сюжета, исторические персонажи действуют наряду с персонажами вымышленными Такая «многоликость» разных по эстетическому потенциалу слагаемых сюжета, включенных в единое эпическое пространство, безусловно создавала для авторов фильма особые трудности И, отдавая должное творческой отваге авторов, не искавших при постановке картины легких решений, мы должны тем не менее заметить, что фильм все же не избежал некоторой «мозаичности», стилистической дробности (особенно это касается первой серии). Многочисленные сюжетные линии не всегда находят пути к гармоническому слиянию. Законное стремление авторов к охвату всего богатого исторического материала порой приводит к иллюстративности. Такое ощущение возникает, скажем, при знакомстве со сценой стремительного танкового наступления через укрепрайон противника. Конечно же, реконструкция исторических событий — задача большой сложности, но общий уровень кинопроизведения заставляет обратить внимание на творчески упрощенное решение этой сцены, которая приобрела чуждую общему духу фильма декларативную помпезность. К счастью, в ц е л о м картину отличает чувство художественной соразмерности, вне которой не мог быть достигнут органический сплав в одной ленте документа и вымысла, патетики и лирики.

●

...В майские дни 1945-го, переполненные радостным ощущением Победы, как-то не хотелось думать о том, что война еще не окончена, что предстоят новые испытания. Но в памяти советских солдат и полководцев была жива тревога самых напряженных дней Великой Отечественной войны, когда грозой нависли над нашими дальневосточными границами японские милитаристы. И не «бумажный тигр» приготовился тогда к прыжку на наши земли: японский милитаризм, оснастивший, выпестовавший армию-агрессора, выжидал выгодный момент, чтобы осуществить долго вынашиваемые захватнические планы.

Да, тревога тех дней не была забыта, а тучи над нашими дальневосточными границами можно было разогнать только сокрушительным ударом Люди старших поколений помнят, как летом 1945 года через всю страну с Запада на Восток стремительно шли воинские эшелоны.

Рассказ о событиях такого рода, как те, что произошли в 45-м на Востоке, требует особенно точных политических интонаций Хотя прошло много лет, но есть такие раны, которые не заживают трагедия Хиросимы и Нагасаки разразилась в том самом 1945 году, в той же зоне планеты, о которой идет речь в фильме Атомный взрыв разделил этот фильм, как и нашу эпоху, на «до» и «после», всколыхнув мировое общественное мнение и доказав еще раз всему миру антигуманность милитаристической политики империализма. Преддверием катастрофы стали захватнические военные акции японской фашистской армии на Дальнем Востоке, которым был положен конец 9 сентября 1945 года, после разгрома Советской Армией квантунских группировок врага. Высокий гуманизм освободительной мис-

сии советских войск хорошо передается всей атмосферой фильма, действие которого начинается в Европе и вслед за воинскими эшелонами переносится на Восток.

Уже в начале фильма диктор за кадром с подчеркнутой строгостью сообщит, что «восьмого мая тысяча девятьсот сорок пятого года в двадцать два часа сорок три минуты по среднеевропейскому времени или в ноль часов сорок три минуты девятого мая по московскому времени самая кровопролитная, самая ожесточенная война в Европе была окончена».

Акт о безоговорочной капитуляции представители верховного германского командования подписали в полночь в предместье Берлина Карлсхорсте. И сегодня, спустя почти сорок лет, все в дворце Карлсхорст осталось так, как было в тот исторический момент. Когда проходишь по его залам, кажется, явственно слышатся залпы победного салюта, которым наша Родина ознаменовала последний день этой войны.

Полночь в Карлсхорсте предвещала для всей планеты ясный день и голубое небо...

В самых первых кадрах фильма мы увидим разведчиков из батальона майора Матвеева (В. Ивашов), которые буквально за считанные минуты до конца войны штурмуют какой-то старинный замок и несут, как казалось, бессмысленные потери. Весь эфир забит музыкой, но сквозь нее все-таки прорывается сообщение об акте безоговорочной капитуляции Германии, исполнение которого начнется с двадцати четырех часов. Через пятнадцать минут после этого сообщения начинается атака на замок, где засели не сложившие оружия гитлеровцы. Советским солдатам пришлось подняться, как они думали, в последний бой.

В этом замке нацист профессор Блом лихорадочно готовил бактериологическое оружие: фашистские заправилы фанатично верили в спасительную для них силу нового средства массового уничтожения, способного уносить десятки тысяч человеческих жизней. Грозным предупреждением прозвучали слова чудом уцелевшего старика узника — изможденного, потерявшего разум: «Блом не успел, а Исии Сиро может успеть...»

Совместная подготовка гитлеровского фашизма и японского милитаризма к бактериологической войне — факт истории. Готовилось глобальное преступление против человечества. Операция по срыву этих чудовищных планов и явилась для авторов фильма той сюжетной основой, которая позволила рассказать об освободительной миссии Советской Армии на Во-



*«Через Гоби и Хинган».*
*Кадр из фильма*

стоке в 1945 году. Авторы сценария использовали богатый исторический материал, воспоминания и свидетельства очевидцев. Они не только перенесли на экран подлинные события истории, но и через судьбы многих людей сумели передать атмосферу тех дней — особую, победную, но уже насыщенную тревогой за будущее нашей планеты, узнавшей на трагическом опыте Хиросимы и Нагасаки, что такое атомное оружие. Кажется, что именно в те дни земля начинала новый виток в истории, озаренный светом победного салюта в Москве и омраченный атомным пеплом Хиросимы и Нагасаки.

Мы, зрители, увидим парад Победы в Москве — во многих его подробностях, таких дорогих всем, кто воевал с фашизмом. Кадры кинохроники воссоздадут для новых поколений зрителей, тех, кто родился уже после Победы, облик столицы той поры, Красную площадь, войска перед парадом...

...А в это время будет мчаться по просторам страны воинский эшелон, он остановится в пустыне — «дальше ехать некуда», — и солдаты, штурмовавшие бактериологический центр в Германии, оставив вагоны, построятся, чтобы тоже принять участие в параде. Эти кадры символичны: Красная площадь в один из самых торжественных моментов истории — и далекий разъезд в пустыне; к подножию Мавзолея падают фашистские знамена, а на другом конце земли идут по степи и пескам солдаты навстречу новым боям, ибо так велел им высший долг перед Родиной и миром. Вместе с ними шагает молодой офицер Ваня Соколов (О. Штефанко), выпускник училища первых послевоенных дней, тот, кому судьба предписала сражаться за Отчизну на Востоке...

Здесь нам бы хотелось сделать небольшое отступление для того, чтобы сразу обратить внимание на стремление авторов эпопеи индивидуализировать многочисленные персонажи фильма, по возможности выделяя в каждом свое, личностное начало; задача эта оказалась, по-видимому, одной из самых трудных. В картине действительно персонажей необычайно много — советские и монгольские солдаты, офицеры, военачальники — все те, кто ковал победу и на Западе, и на Востоке. Такое многоголосие судеб, скрещивающихся на территории киноповествования, не всегда позволяет каждому из «голосов» прозвучать достаточно заметно и весомо. Думается, это в известной мере связано с жанровой спецификой истори-



*«Через Гоби и Хинган».*
*Матвеев — В. Ивашов,*
*Теренков — А. Мартынов,*
*Королев — А. Воеводин*

ко-хроникального кинoромана, который не столько исследует конкретные характеры в их развитии и психологической объемности, сколько пытается дать максимально точный т и п эпохи. Поэтому в фильме «Через Гоби и Хинган» характеры в первую очередь приобретают публицистическую окраску, ибо выстраиваются прежде всего с целью сконцентрировать в себе особенности отображаемого времени, его идеи. Тем не менее запомнили же мы Надежду Федоровну Соколову! И Лубсана, и Тумэна, и Дэмчига, и еще многих других людей, встретившихся на дальневосточных перекрестках планеты...

История семьи русских патриотов Соколовых органично вплетается в сюжетную канву фильма, тем самым заявляя важный его мотив — неразрывной связи личности и истории. На Восток, вслед за Иваном, судьба направит его старшего брата Дмитрия Соколова (А. Овчинников), врача-эпидемиолога. И не просто на Восток — в логово врага, на тот передний край грядущего боя, где надеяться можно только на себя. В монгольских степях потребуется особое мужество от Анны Соколовой (С. Тормахова), которая окажется лицом к лицу с эпидемией чумы, под пулями бандитов. С подлинно материнской нежностью и благородной сдержанностью проводит сына в дальний путь Надежда Федоровна Соколова (И. Гошева). Просто и тепло примет затем невесту Дмитрия Любу (Л. Петрова). И сольется с общим настроением фильма Любина песня о том, что память о павших, о фронтовых друзьях станет неподвластна самой смерти, что идущие вслед за ними будут воздвигать вот на этих зеленых холмах прекрасные города...

Мечта о выстраданном мире, о возможности строить, а не воевать звучит лейтмотивом фильма.

И тогда, когда в госпитале Матвеев говорит раненым солдатам, что теперь надо жить долго — за себя и за тех, кто лежит в земле по всей Европе.

И тогда, когда разведчики батальона Матвеева перед отправлением эшелона из поверженной фашистской империи слышат слова о том, что им, не щадившим в кровавой битве ни сил, ни жизни, Родина вскоре распахнет свои объятия.

Велика была надежда этих солдат на близкую мирную жизнь и чистое небо над Родиной. Но воинский эшелон пройдет, не останавливаясь, через праздничную Москву и увезет бойцов к новым битвам, а некоторых из них — и к смерти.

Уверенность, что самое страшное уже позади, настолько сильна в начальных кадрах фильма, что озаряет подлинно героическим светом те испытания, которые еще предстоит пережить. И тем, кто окажется снова на полях военных сражений и в тылу врага, и тем, кто не ждал беды, обрушившейся вдруг с высоты безоблачного неба, ставшей вызовом всему человечеству. Для авторов фильма эпизоды с испытанием атомной бомбы являются как бы эпицентром событий, которым суждено будет еще очень долго тревожить сердца и совесть людей. В меру возможностей художественной ленты они стремятся достичь здесь почти документальной точности. Так появляется в фильме эпизод, когда Сталин (А. Кобаладзе), узнав об испытании атомной бомбы американцами, сразу же считает необходимым сказать о возможных последствиях катастрофы. Мнение ВКП(б) в тот решающий момент было выражено в беседе Сталина с Антоновым в берлинском пригороде Бабельсберге, где размещались на Потсдамской конференции союзнические делегации: «...в любом случае надо кончать с военной угрозой нашему народу. Народ устал от войны. А еще больше от военных угроз».

А где-то в Тихом океане по одному из островов везут на тележке к самолету с американскими опознавательными знаками атомную бомбу, ее переправляют в самолет, закрывают створки люка. Будто здравый смысл захлопнули в смертоносной утробе. Только что сбросила с себя земля ярмо второй мировой войны, как тень атомной смерти нависла над нею. Поднялся с тихоокеанского острова самолет и взял курс на Хиросиму... Мы увидим город таким, каким его видели американские летчики, совершившие это безумие: игрушечно закачается бомба на парашюте и расцветет



*«Через Гоби и Хинган». Второй справа: Ю. Цеденбал — Ц. Тимурбатор*

атомный гриб, а диктор бесстрастно сообщит, что в восемь часов пятнадцать минут токийский дежурный оператор отметил — радиостанции Хиросимы в эфире не прослушиваются. Наступил час катастрофы.

Бомбардировка Хиросимы в фильме показана не просто со скрупулезной точностью. При всей протокольности стиля документ обретает как бы дополнительную эмоциональную окраску — силу призыва не допустить повторения свершившегося, предотвратить ужасы ядерных конфликтов

Известно, что сейчас на Западе появилось немало фильмов о ядерной войне, о последствиях применения ядерного оружия. Некоторые из них сделаны с такой ужасающей достоверностью, что внушают не просто страх — утверждают пассивное бессилие человека перед лицом катастрофы, их цель — примирить людей с мыслью о полной безнадежности приближающегося будущего.

Но совсем недавно, когда писалась эта статья, в солнечный полдень над Хиросимой, над городским парком Мира поднялись в небо тысячи голубей, и людские реки влились на территорию Мемориальной площади. В Хиросиме состоялась общенациональная манифестация японских борцов за мир, на которую собрались двести тысяч гостей из разных стран. Читая информационное сообщение об этом, я вспомнил гирлянды бумажных журавликов у памятников жертвам атомной бомбардировки, женщину в черном, неподвижно стоявшую на коленях.. Журавлики шевелили крылышками под свежим ветерком, а Женщина-Скорбь застыла в гранитном изваянии... Не многим доведется побывать в современной Хиросиме и поклониться ее мемориалам, но сотни тысяч людей увидят в фильме «Через Гоби и Хинган», как убивали ее атомной бомбой.

В ответ на сообщение о ста тридцати тысячах убитых в Хиросиме маршал Василевский (Л. Золотухин) спросит у Чувырина: «А сколько там было солдат?» Чувырин лаконично ответит: «Об этом не сообщают». «А что японцы?» — снова спросит маршал. «Молчат, товарищ главнокомандующий, — говорит Чувырин, — как будто ее и не было». Известно, что главари японского милитаризма на следующий после бомбардировки Хиросимы день обсуждали совсем иные вопросы — они не считали атомный удар по мирному населению итогом войны.

Парад Победы в Москве и трагедия Хиросимы — эти два исторических события являются в фильме как бы теми смысловыми вер-

шинами, с которых зрителю предлагают заглянуть в будущее — напоминая о дорогой цене, какой завоевана мирная жизнь, и предупреждая о новой угрозе, нависшей над человечеством.

Судьбы многих героев фильма оказались тесно связанными с борьбой против еще одного оружия массового уничтожения людей — бактериологического. Мы увидим на экране «крысиный рай» — центр подготовки бактериологической войны в фашистской Германии. Узнаем, что и на другом конце континента — в Маньчжоу-Го, провинции Биньцзян, уезде Пиньфань интенсивно ведется страшная разрушительная работа... Горит в костре спецодежда советских бойцов, в которой они спускались в мрачные лабиринты «центра»; не от пуль — от бактерий погибнет чуть оцарапавший руку лейтенант Щукин. Умрут такой же смертью в ковыльной степи монгольские крестьяне — нежарко будет пылать их юрта... Черная смерть — нет от нее никому спасения.

По адресу, указанному в письме Исии, японского ученого-убийцы, отправится на его поиски в Маньчжоу-Го Дмитрий Соколов. Опасность порученного ему дела настолько очевидна, что уже с первых минут рассказа о сложной операции зрительские симпатии на стороне этого сдержанного, даже несколько холодноватого человека. Дмитрию предстоит не просто попасть в тыл опаснейшего врага — он готов и к тому, что на нем будут испытывать новое оружие, готов на все — лишь бы точно узнать, где оно разрабатывается и насколько в своих чудовищных экспериментах продвинулись его «изобретатели». А. Овчинников играет своего героя в традиционной благородной манере, вызывая к нему глубокое уважение, но жаль, что в экранном воплощении образа, чья линия является одной из важнейших в фильме, мы обнаруживаем главным образом краски из давно испытанного арсенала приключенческих лент: смел, находчив, обаятелен, решителен, — и не всегда находим индивидуальные проявления характера, его человеческую «особинку». Интереснейший замысел роли, вносящей в звучание картины актуальные политические мотивы — человек мирной профессии, врач, становится разведчиком потому, что обладает обширными познаниями в эпидемиологии, — не получил достаточно яркого художественного выражения, замысел просматривается лишь в «общих чертах», не обретая психологической разработки.

Зато колоритно, с обилием точных деталей показана в фильме среда, в которую проникает Дмитрий Соколов, на время ставший «директором» коммерческого отдела агарового завода в Гонконге (агар-агар — экзотическая водоросль, применяемая и в парфюмерии, и в эпидемиологических изысканиях). Трагедия русских, прозябающих на чужбине в болоте белой эмиграции, не раз привлекала внимание кинематографистов Особенно запомнился «Бег» А. Алова и В. Наумова, поставленный по произведениям М. Булгакова. В фильме «Через Гоби и Хинган» с его обширным историческим материалом находится место и этой теме. Причем белые эмигранты видятся авторам не как однородная, объединенная ненавистью к социалистическому строю масса. Среди этих людей, одетых в единую форму «особого русского батальона», создатели ленты различают тех, кто превратился в наемных убийц, полностью утратил человеческий облик, и тех, в ком еще сохранились представления о чести, еще жива любовь к родине. Злобствует палач Темирханов (В. Лущевский) — трактирный кутила и картежник. А вот Штальберг (Р. Хомятов) остается вместе с советским десантом, заброшенным в зону особого отряда «Семьсот тридцать один». Он знает, что почти наверняка погибнет. Примечательный диалог происходит у него с мерзавцем, будущим убийцей Соколова Вотинцевым (Н. Пеньков).

— За что ты собрался здесь подыхать? — спрашивает Вотинцев.

— За родину.

— Что? За какую? За эту, за ихнюю?

— У меня другой нет, — отвечает Штальберг.

В этих его словах заключена истина, выстраданная годами жизни на чужбине.

В конце фильма Штальберг придет в эмигрантский кабак под названием «Сибирь», кото-



*«Через Гоби и Хинган».*
*Люба — Л. Петрова,*
*Дмитрий Соколов — А. Овчинников*

бы арестовать Вотинцева. Тот сполна получит свое — и за налет на медицинский отряд, брошенный на борьбу с чумой, и за уничтожение монгольских аратов, и за то, что в последнее мгновение, когда еще мог хоть умереть достойно, изрешетил автоматной очередью Соколова...

Безысходность и нравственная пустота русских белоэмигрантов, доходящие до истерии; ностальгия по родине у тех, для кого ее потеря — трагедия; мрачная, звериная озлобленность ко всему, что говорит о сегодняшнем благополучии Советской страны, — эти мотивы в фильме отнюдь не дань экзотике. Это напоминание о бездне, в которую неминуемо скатывается каждый, кто предает родину.

Фильму вообще свойственно сопрягать исторический опыт с днем нынешним, заглядывать из минувшего в сегодня, а то и в завтра. Прошлое и настоящее в картине связаны видимыми и невидимыми нитями. И когда китайский резидент в Маньчжоу-Го отказывает Дмитрию Соколову в помощи, прикрываясь, как дымовой завесой, лицемерием, мы вдруг обнаруживаем в этом факте предвестие того, чему еще суждено произойти — той политики раскола советско-китайских отношений, на которую взяли курс пекинские руководители.

В фильме ярко и глубоко показана великая роль Советской Армии в судьбах китайской революции. Генерал Плиев (А. Бекмурзов) в запоминающемся диалоге с японским генералом говорит о том, что советские войска выполнят свою освободительную роль в Китае и уйдут, предоставив китайскому народу право самому решать свою судьбу. Так и было — история тому свидетель. С документальной достоверностью показаны сцены освобождения китайских революционеров из японских застенков. Мы видим ликование борцов за свободу Китая, встречающих наши войска. Советские солдаты отдают голодной китайской семье свой хлеб... Помнят ли дети, которых спас этот солдатский хлеб от голодной смерти, помнят ли люди, вызволенные из застенков, о тех советских воинах, что в 1945 году сняли империалистические оковы с их народа? Об этом тоже думаешь, когда смотришь фильм «Через Гоби и Хинган», и хочешь верить, что добро не забывается, что невозможно бесследно развеять, убить память народа.

Интернационализм в самом высоком своем звучании — вот незримый герой этого фильма. Бок о бок с монгольскими братьями сражаются советские солдаты. Верные своему интернациональному долгу, рвутся они сквозь горные

укрепрайоны к победе. Поистине братское единение царит во всех звеньях наступающих советских и монгольских войск — от солдат до полководцев. С убедительной силой воспроизводит лента ту обстановку взаимопонимания, рожденную общей целью, которая царила среди высших руководителей военных действий с советской и монгольской стороны. Ц. Тимурбатор играет роль молодого генерала Цеденбала с большой убедительностью, раскрывая характер его личного участия в общей победе.

И здесь надо сказать о том, что фильм «Через Гоби и Хинган» — это превосходный пример заинтересованной совместной работы советских и монгольских кинематографистов. Талантливая игра монгольских актеров усилила его художественную достоверность, а точное воспроизведение пластического рисунка монгольских сцен, «национальный орнамент» событий внесли в ленту своеобразные краски. Национальное и интернациональное в фильме — и в его содержании, и в форме экранного воплощения — тесно сплелись, подтверждая то дорогое для наших народов объединяющее чувство, которое мы называем братством.

Время действия картины «Через Гоби и Хинган» относит ее к фильмам о нашем славном прошлом — ведь не одно десятилетие тому назад отгремели залпы той войны и затих рокот танковых моторов, а сами «тридцатьчетверки» поднялись на гранитные постаменты, стали памятниками истории. Но когда перед глазами вновь проходит увиденное на экране, вспоминается фраза японского генерала Ямады о бактериологическом оружии: «Это оружие поражает живую силу противника, оставляя в сохранности технику и материальные ценности». Какие знакомые слова! Вот и сегодня американский Пентагон вещает о новом оружии, поражающем живую силу, но оставляющем в целости материальные ценности... Значит история повторяется? Или просто военные маньяки самых разных времен удивительно схожи.

...Когда на экране советский десантный отряд штурмовал японский бактериологический центр, когда запылали в огне, ахнули взрывом лаборатории, в которых проводились изуверские опыты, — казалось, это навсегда уничтожено, навеки исчезло в пламени.

Но вот — современные газетные сообщения, разоблачающие американский центр по подготовке биологического оружия в Пакистане, вот фотография «биологического» пистолета, убивающего отравленными пулями, и вот еще один снимок — банки с устричным ядом, десять граммов которого при распылении над населенной местностью мгновенно убивают четырнадцать тысяч человек... Призраки поднимаются из могил? Что же, фильм «Через Гоби и Хинган» убедительно напомнил о конце тех, кто лихорадочно изобретал, испытывал на людях бактериологическое оружие в нацистской Германии и милитаристской Японии. Он очень актуален сегодня, этот фильм, когда столкнулись в упорном, суровом единоборстве силы мира и силы милитаризма. Агрессоры всегда уповали на «новое» оружие, не останавливались ни перед какими преступлениями И если в картине немецкий профессор-нацист Блом и японский ученый-милитарист Исии стремились использовать в качестве оружия эпидемию, то сейчас у их последователей, преемников по духу планы куда обширнее — одним ядерным ударом смахнуть с лица земли целые страны, с помощью биологических средств умертвить жизнь в обширнейших районах... Но опыт истории не только предостерегает — он учит бороться.

Обнаружить этот ценнейший опыт — политический и нравственный — в событиях прошлого, с доступной экрану полнотой выявив его злободневный смысл, — одна из важнейших задач, которая стояла перед советскими и монгольскими кинематографистами при работе над фильмом «Через Гоби и Хинган» и которую они в целом выполнили достойно. Всего двадцать четыре дня длилось сражение за мир, против последнего оплота японской фашистской армии в тех местах, где суровое пространство пустыни Гоби уступает место горным грядам Хингана. Но к этим двадцати четырем дням устремлены наши мысли и по сегодняшний день. Они о многом напоминают, многому учат.

*Ю. Тюрин*

# Такой солдат — непобедим!

**«СОЛДАТЫ НАРОДА, СОЛДАТЫ МИРА»**
Сценарий Г. Гуркова, А. Кочеткова. Режиссер А. Кочетков. ЦСДФ. 1981.

**«ТАКОЙ СОЛДАТ НЕПОБЕДИМ»**
Сценарий И. Ицкова, А. Воронцова, И. Гутмана. Режиссеры А. Воронцов, И. Гутман. ЦСДФ, 1982.

«Одним из основных факторов международной жизни стала политика мира, проводимая странами социалистического содружества, их совместная борьба за разрядку и ослабление угрозы мировой ракетно-ядерной войны. В этой борьбе ныне — главный залог мирного будущего человечества». За словами Леонида Ильича Брежнева — исторический, социальный опыт народов братских стран, чаяния миллионов простых людей земного шара.

Слова эти звучат в фильме «Солдаты народа, солдаты мира». Они же являются лейтмотивом еще одной картины ЦСДФ — «Такой солдат непобедим». Обе ленты объединяет единство цели — показать современные Вооруженные Силы Советского Союза, стран социалистического содружества, стоящие на страже мира и завоеваний социализма.

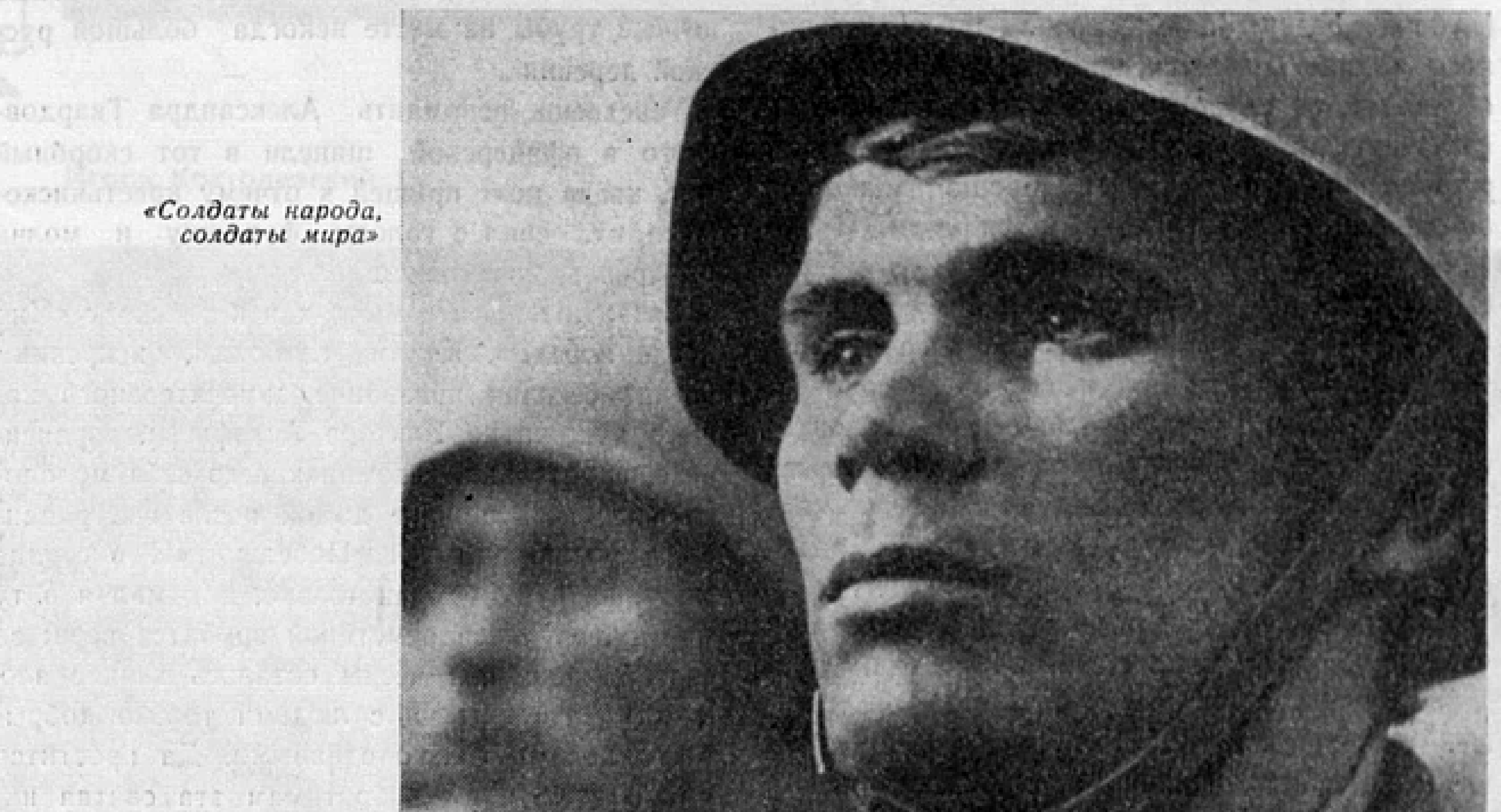
Лучшие советские военно-патриотические документальные фильмы отличают публицистическая страстность, глубина исторического анализа событий, правда, достоверность и сила факта. Есть и еще одно важное качество — ярко выраженный гуманистический пафос. Может быть, особенно убедительно проявилось это в эпопее «Великая Отечественная». Ее создатели, продемонстрировав высокое кинематографическое мастерство, безупречный профессионализм, показали себя, прежде всего, зрелыми политиками и историками. Всему миру продемонстрировали они в кадрах документальных серий эпопеи решающую роль Советского Союза в разгроме гитлеризма, в избавлении народов Европы от этой коричневой чумы. Всему миру воочию представили массовый героизм советских людей, их несгибаемую волю к победе в борьбе за освобождение своей социалистической Родины от фашистских захватчиков. Великая правда киноэпопеи заключается прежде всего в том, что она раскрыла со всей убедительностью и художественной силой экранного искусства, ради чего понес советский народ неисчислимые потери, совершил беспримерный в истории подвиг. Ради человеческого счастья, мирного труда, ради мира во всем мире. С непререкаемой ясностью обнаруживает сериал эти благороднейшие цели, эту высшую освободительную миссию, которую героически осуществила наша Советская Армия.

В «Великой Отечественной» с экрана обращены в зал слова Л. И. Брежнева: «Помнить об этой войне — это для нас призыв к бдительности в отношении замыслов любых новых происков агрессивных сил...»

Обозреваемые фильмы как нельзя лучше подчеркивают всю актуальность разработки военно-патриотической темы на новом материале. В частности, на таком, как современные Вооруженные Силы нашей страны и всего социалистического содружества, которые сегодня охраняют мирное небо над землей.

Обе анализируемые картины — «Солдаты народа, солдаты мира» и «Такой солдат непобедим» отражают конкретное историческое время, их вызвала к жизни настоятельная общественная потребность. Усложнившаяся международная обстановка, интересы безопасности страны, судьба мира — эти факторы стали побудительными причинами обращения документального экрана к рассказу о боевом потенциале, об оборонном могуществе нашего государства и стран социалистического содружества. Фильмы сближает не только общность тематики, но и гражданский пафос, эпический охват материала.

Картина «Солдаты народа, солдаты мира» снималась, когда исполнилось 25 лет Варшавскому Договору. 14 мая 1955 года в столице Польши Варшаве был подписан Договор о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи между социалистическими государствами Ев-



*«Солдаты народа, солдаты мира»*

ропы. Более двух с половиной десятилетий Варшавского Договора — этот отрезок времени знает важные политические инициативы, направленные на то, чтобы изменить климат на нашем континенте, способствовать разрядке международной напряженности. Немалую роль в этом сыграли сила и могущество Советской Армии, армий стран социализма, надежного оплота нашей мирной жизни.

Кинорассказ о солдатах, стоящих на страже мира и свободы, состоит из трех частей: «Конфронтация после войны», «Солдатами не рождаются», «Завещание. Право на жизнь». Конструкция триптиха стала емкой формой организации вошедшего в картину огромного материала.

Прежде чем подойти к рассказу о современных Вооруженных Силах стран социализма, фильм с помощью неопровержимых кинодокументов воспроизводит те факты истории послевоенных десятилетий в Европе, которые убедительно раскрывают милитаристские устремления правящих кругов буржуазного Запада, давшие о себе знать буквально на следующий день после Победы. Часто кинодокументы помечены одной датой: в то время как в Советском Союзе эшелоны добровольцев отправлялись поднимать целину, заниматься самым мирным на земле делом — растить хлеб, в Западной Европе строились новые армейские казармы. Фильм напоминает о фултонской речи Черчилля, о разгоне демонстрантов в Западной Европе, протестующих против военных баз НАТО... Такие вот кинодокументы раскрывают цели тех агрессивных сил, которые и по сей день стремятся «ликвидировать» строй, несущий свободу и счастье народам.

Режиссер А. Кочетков не ограничивается этими кадрами. Он проделывает путь в прошлое, вспоминает дни минувшей войны, чтобы показать, каким историческим опытом пренебрегают милитаристские и антикоммунистические круги. С этой целью в картину вводится военная кинохроника. Та самая — драгоценнейшая, которую мы получили благодаря подвижническому труду операторов-фронтовиков. Это было разумным, логичным во всех отношениях решением — использовать для экранных размышлений о современных проблемах мира фронтовую хронику. Она не рассчитана лишь

на эмоциональный шок, а ценна прежде всего глубоким содержанием, высоким смыслом каждого кадра. Думается, поэтому А. Кочетков не стремился непременно отыскать пленку, неизвестную широким зрителям. Напротив, он широко использует кадры, хорошо знакомые по прежним документальным фильмам. И добивается желаемого эффекта: пусть отобранные кадры хрестоматийны, но они воспринимаются как знаки времени, его символы.

Вот потрясающий документ победного лета: встреча эшелона с фронтовиками на Белорусском вокзале... Комок подкатывается к горлу, когда видишь непередаваемую словами картину — счастья и горя, слез и улыбок, радости и отчаяния...

Или кадры — их даже воспроизводил наш художественный кинематограф: босые мужики на послевоенной пашне разбрасывают из лукошек семенное зерно... Долгожданный миг, извечная надежда на добрый урожай.

Или это: люди пашут на волах, послевоенная нужда... «Мы помним, — обращается к нам диктор за кадром, — как в смоленских деревнях, растерзанных фашистами, люди пахали на себе».

А дети нацистского концлагеря в момент освобождения: ребятишки в полосатой одежде засучивают рукава, показывают кинооператору свои лагерные номера...

Известен и такой кадр: освещенное летним солнцем лицо пожилого солдата, он возвращается с войны домой, смотрит из вагона на свою родную землю, освобожденную им, ратным его трудом. Пилотка на коротко стриженной голове, погоны рядового и — непередаваемый словами взгляд... В этом взгляде и ожидание, и печаль, и воспоминание о фронтовых путях-дорогах, и еще многое, многое...

«Мы не знаем имени солдата, — обращаются к зрителям авторы фильма. — Для всех нас он — Совесть, Долг, Память».

Сравнительно долго держит режиссер на экране этот кадр. И успеваешь вспомнить героя художественного фильма Н. Губенко «Пришел солдат с фронта» пожилого солдата Ивана Степановича, мирного плотника, у которого война отняла все — семью, здоровье, дом... Вернулся солдат и увидел лишь обгорелые печные трубы на месте некогда большой русской деревни...

Успеваешь вспомнить Александра Твардовского в офицерской шинели в тот скорбный миг, когда поэт пришел к отчему крестьянскому дому, снял с головы фуражку и молча смотрел на пепелище...

Возвращаешься в мыслях и к рассказу «Пир после победы». Каким глубоким, искренним звучит сегодня признание замечательного нашего художника Виктора Астафьева, израненного фронтовика, вспоминающего себя молодого, свое возвращение домой после выстраданной, кровью добытой Победы: «И в сердце моем, да и в моем ли только, подумал я в ту минуту, глубокой отметиной врубится вера: за чертой победной весны осталось всякое зло, и ждут нас встречи с людьми только добрыми, с делами только славными. Да простится мне и всем моим побратимам эта святая наивность — мы так много истребили зла, что имели право верить: на земле его больше не осталось».

При монтаже хроники режиссер в основном пользуется короткими планами примерно в один метр длиной. Две секунды экранного времени, но ты успеваешь понять смысл, характер изображения. Такой характер монтажа в немалой степени объясняется тем, что часто у режиссера могло и не быть больше пленки — ведь снималась-то эта хроника в условиях боя. Но и для фильма операторы снимали так же — особенно это заметно при монтаже кадров современных военных учений. Впрочем, и здесь ведь съемки велись в условиях, максимально приближенных к боевым, художественный принцип вытекал из самой жизни.

Показывая учения дружественных армий, экран сосредоточил внимание зрителей на наиболее ярких, знаменательных эпизодах этих учений. Мы увидели четкую дисциплину, мастерство и отвагу воинов, умелое руководство операциями. Увидели самую совершенную технику.

Первым главнокомандующим армиями Варшавского Договора был назначен маршал И. С. Конев, герой Отечественной войны, штурмовавший гитлеровский Берлин. Сейчас

армиями командует маршал В. Г. Куликов. Фильм напоминает страницы его боевой биографии: в 41-м Куликову было двадцать, он командовал ротой разведбатальона. В 41-м стал коммунистом генерал армии А. И. Грибков — ныне начальник штаба Объединенных Вооруженных Сил.

На стороне республиканской Испании сражался с фалангистами Хайнц Гофман, теперь министр обороны ГДР. Дорогами антифашистской борьбы прошел министр обороны Чехословакии Мартин Дзур. Солдатами не рождаются — ими становятся. Как стал им министр обороны Советского Союза Дмитрий Федорович Устинов, инженер, в годы войны нарком вооружения...

Становятся солдатами и те, кто ныне приходят в армию, овладевают сложнейшей боевой техникой, закаляют свою волю в условиях армейской службы. Именно эти молодые парни — из СССР, Чехословакии, ГДР, Болгарии, Венгрии, Румынии — взяли теперь в руки оружие, чтобы встать неодолимым барьером на пути империалистической агрессии.

Фильм переносит нас в болгарскую деревню в Родопских горах. Проводы в армию, уходят служить семеро парней. И все село провожает их... Сеятель станет хранителем покоя родной земли. Могущественны созданные человеком средства для покорения высоты, скорости, расстояний! Могуч человек, говорят документалисты, и от него зависит — жить земной цивилизации или сгореть в ядерном пожаре.

Картина не зря вспоминает, как начался фашизм в Германии, как нацисты ввергли мир в котел мировой войны... Бертольт Брехт предупреждал: «Чрево, из которого вышел фашизм, еще способно родить». Метастазы нацизма прорастают зловещими опухолями неофашизма. Фильм использует красноречивую западную кинохронику: камера современного оператора показывает некий «спортивный клуб» в Баварии. Практически идет игра в завтрашнюю войну. Под прикрытием «спортивной эмблемы» в клубе обучаются потенциальные вояки. Неонацисты на Рейне упрямо, с затаенной, а то и с нескрываемой злобой твердят о реванше, о возрождении «великой Германии», во главе которой встала бы «сильная личность». Современный Гамбург. «Союз германских девушек». Один из его лозунгов «провозглашает» печатающаяся открыто газета «Штурм»: «Мы требуем от участниц «Союза» безоговорочной готовности приобрести ту мировоззренческую моральную зрелость, которой требовал от нас наш великий Адольф Гитлер». Ни больше ни меньше...

Тень фюрера возросла в цене во многом благодаря и западному экрану. Нашумевший документальный фильм «Гитлер — история карьеры» был смонтирован в соответствии с биографией, написанной Иоахимом Фестом (он же — сорежиссер этого «биографического» фильма).

Фильм «Солдаты народа, солдаты мира» — это и ответ на упомянутую «кинобиографию» диктатора. Картина знакомит нас с очередным номером газеты «Националь цайтунг». На первой полосе — портрет фюрера и насквозь лицемерные слова: «Я никогда не хотел войны...» И хлестко встык — нацистская кинохроника. Солдаты вермахта валят пограничный столб. Сколько таких столбов повергли наземь фашистские агрессоры! Кто сможет сосчитать?

Картина А. Кочеткова обращает наше внимание на то, что ныне, когда шестьдесят процентов населения земного шара составляют люди, родившиеся после второй мировой войны, в армию пришло служить поколение, которое, к счастью, знает о борьбе с фашизмом лишь из книг или фильмов. Но те из этих произведений, что создаются на Западе, нередко по-своему перекраивают историю. Буржуазная идеология учит: человек изначально агрессивен, человек — зверь.

Картина «Солдаты народа, солдаты мира» спорит с буржуазными идеологами. Содержанием каждого кадра, каждого слова. С л о в у в картине отведена особая роль. Оно окрашено авторской п р и с т р а с т н о с т ь ю к материалу. Его ждешь, ибо оно не повторяет изображение, а расширяет его смысл, несет новую информацию, сопрягаясь с кинокадром:

«Более полутора тысяч войн насчитывает человеческая история...

Миллион долларов расходуется сейчас ежеминутно на вооружение...

За сутки — полтора миллиарда. Астрономическая цифра!

После второй мировой войны Соединенные Штаты Америки, этот мнимый апостол мира, применял вооруженную силу в отношении других народов более двухсот раз!»

«Большевистская угроза», «красная опасность» — трещала геббельсовская пропаганда. Немецкого обывателя изо дня в день, год за годом готовили ко второй мировой войне, к походу на Восток. И сегодня мир пугают «рукой Москвы». Но факты неумолимо напоминают: не кто иной, как Гитлер отдал безумный приказ о полном, безжалостном уничтожении Варшавы, осмелившейся поднять антифашистское восстание. Эти кадры непокоренного города мы видели раньше. Что ж с того? Разве они не причиняют прежней боли нашему сердцу? Как историк, режиссер вспоминает. Как наш современник, он предупреждает. 600 тысяч советских солдат, скорбно напоминает фильм, сложили головы на польской земле, освобождая ее от фашизма.

Среди погибших за Польшу — Илья Климук, гвардии рядовой. Тогда, в 44-м, его сыну Петру было два года...

Теперь Петр Климук — известный всему миру исследователь космического пространства. Сценаристы этим микрорассказом о начале жизненной судьбы космонавта обозначили тему, огромную в своей нравственной значимости, очень важную для понимания истоков высокого гражданского сознания ныне живущих наших соотечественников — тему преемственности. Веры в неистребимость рода человеческого.

Память наша скорбит о погибших. И эта же память не дает угаснуть убежденности в правоте солдат-отцов. Твардовский говорил: память горя велика, но и она правомочна призвать нас вновь и вновь к бою...

Не затвердела год от года,
Не запеклась еще она,
Та кровь подвижника-народа
Свежа, красна и солона.
Ей не довольно стать зеленой
В лугах травой, в садах листвой,
Она живой, нерастворенной
Горит, как пламень заревой.
Стучит в сердца, владеет нами,
Не отпуская ни на час,
Чтоб наших жертв святая память
В пути не покидала нас.

Для фильма велись съемки в Берлине и Праге, в Вене и Варшаве, в Будапеште и Париже, в Москве и Ленинграде. Снимали новые здания, мемориалы. Снимали детей, мирную жизнь, украшенную созидательным трудом, счастьем материнства, общением с прекрасным. Ради этой жизни пали солдаты Великой Отечественной, борцы с фашизмом многих стран мира.

Фильм обращается к словам из книг «Малая Земля», «Возрождение», «Целина», свидетельствующим о героизме и трудолюбии советских людей. Страницы воспоминаний Леонида Ильича Брежнева говорят о ратной и трудовой страде всего нашего многонационального народа, одолевшего фашизм, восстановившего страну после военной разрухи, покорившего целину, создавшего могучую военную технику, поставленную на службу миру.

Но историческая реальность сейчас — резкая активизация сил воинствующего империализма. В этих условиях советские кинодокументалисты активно включаются своим искусством в борьбу за мир, чтобы способствовать воплощению в действительность Программы мира и политики разрядки. Вооруженные Силы Советского Союза, всех стран-участниц Варшавского Договора, их выучка, военно-техническая мощь являются гарантией мира во всем мире. И кинопублицисты осознают всю важность глубокого и масштабного освоения данного материала.

Фильм «Солдаты народа, солдаты мира» утверждает веру в человека, в мир, в жизнь. Он не запугивает Запад мощью армий стран социалистического содружества. Он делает справедливые, оптимистические выводы из уроков истории.

●

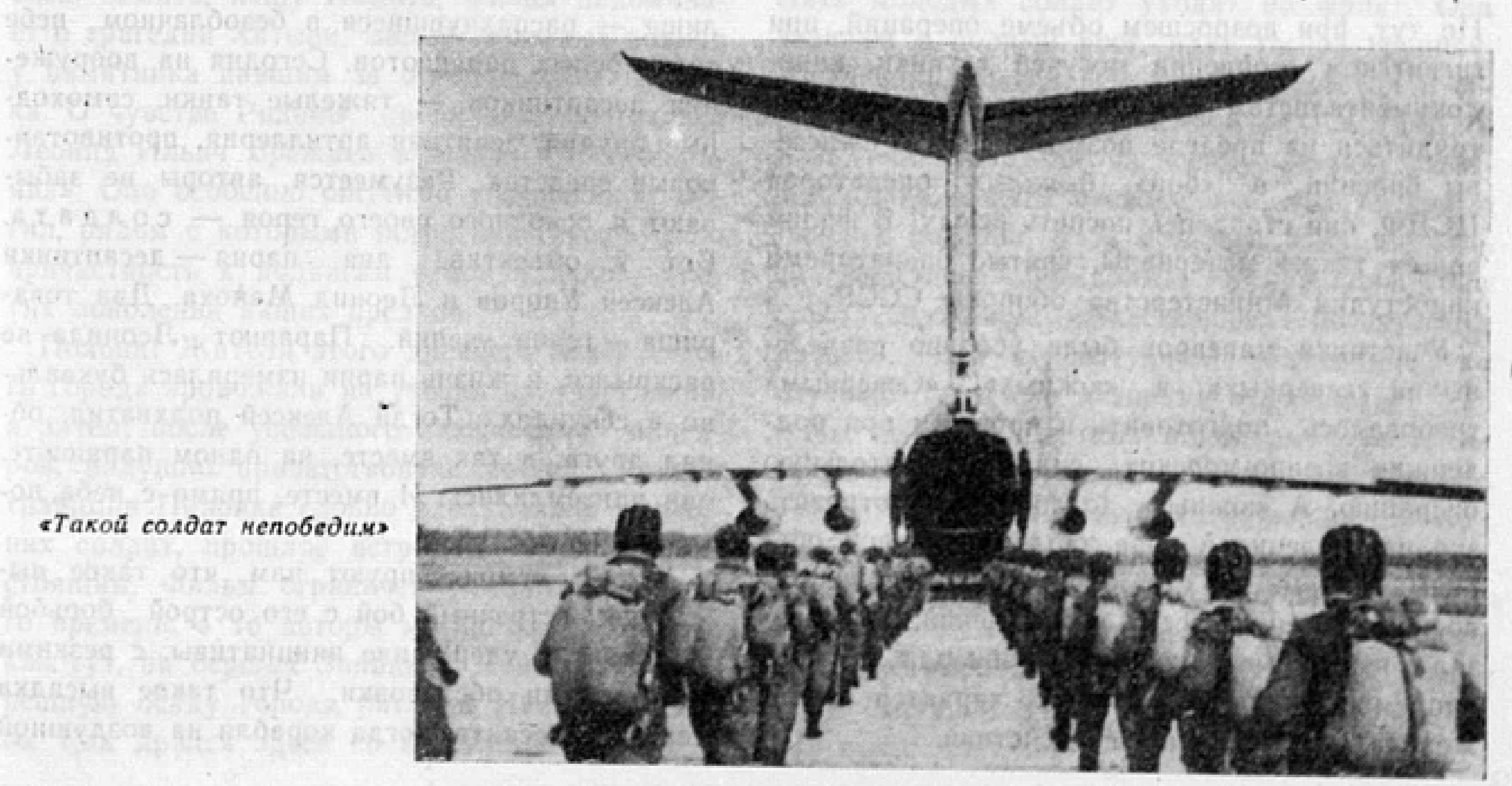
В. И. Ленин подчеркивал: «Мы неоднократно заявляли о нашем стремлении к миру, о том, что нам необходим мир... Но мы не намерены позволить, чтоб нас задушили насмерть во имя мира». Авторы фильма «Такой солдат непобедим» вспоминают эти ленинские

слова, чтобы сказать: «Все мы, более двухсот шестидесяти миллионов, каждый из нас причастен к этой мощи, к этой грозной силе. Мы создавали ее сами — трудом, мужеством, доблестью многих поколений. Было время — мы отказывали себе в самом необходимом, насущном, чтобы мужали и крепли наши Вооруженные Силы. И мощь эта ныне способна сокрушить любого агрессора, любого врага социализма, свободы, мира... Основное требование народа, партии к нашим Вооруженным Силам остается неизменным — быть в постоянной боевой готовности».

Картина «Такой солдат непобедим» была задумана как документальный рассказ о воинских маневрах «Запад-81», но переросла рамки поставленной задачи и широко представила зрителю сегодняшний день наших Вооруженных Сил и истоки нынешней мощи нашей Армии, ее славную историю.

Старые кадры первых красноармейских отрядов, легендарный Фрунзе обходит строй, первые воинские парады на Красной площади... Народ выстоял в испытаниях гражданской, создал свою — рабоче-крестьянскую армию, победившую кадровых офицеров Деникина и Врангеля. В условиях всеобщей мобилизации, объявленной тогда, революционная армия достигла пяти с половиной миллионов человек. Эта сила оказалась не по зубам противникам Советской власти. Но, напоминает нам фильм, после ликвидации опасности армия была сокращена в десять раз. То была самая небольшая армия по количеству военнослужащих на миллион населения... А мошенники от политики вещали о «большевистской угрозе». Кричали об угрозе и в 30-е годы, и мы были вынуждены думать об обороне, укреплении армии, оснащении ее техникой. Авторы фильма показывают довоенную хронику: маневры 36-го... Теперь понимаешь, сколько предстояло сделать стране для усиления своей обороноспособности. Легкие танки, пехота с винтовками... Возможно, эти солдаты, которых запечатлел киноаппарат, ушли в настоящий бой и сложили свои головы на поле брани...

Советский солдат победил в битве с фашизмом. Выполнил свой долг. Но и сегодня солдатам мира и свободы приходится совершенствовать свое воинское умение, свое оружие, готовиться к отражению любой агрессии. Готовность эта в мирное время куется на учениях. Экран показал маневры с разных «точек зрения» — из окопа солдата и с пункта руководства учениями, куда прибыли член Политбюро ЦК КПСС, министр обороны СССР, Маршал Советского Союза Д. Ф. Устинов, кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секре-



*«Такой солдат непобедим»*

тарь ЦК Компартии Белоруссии Т. Я. Киселев, начальник Генерального штаба Вооруженных Сил, первый заместитель министра обороны СССР, Маршал Советского Союза Н. В. Огарков, первый заместитель министра обороны СССР, Маршал Советского Союза В. Г. Куликов, начальник Главного политического управления Советской Армии и Военно-Морского флота генерал армии А. А. Епишев, другие военачальники. На учения были приглашены министры обороны социалистических стран. Интересно, что один из американских обозревателей тогда сообщил: «Ни от кого на Западе не укрылось значение того факта, что маршал Устинов непосредственно руководит беспрецедентными по масштабу учениями...»

В обширных лесах Белоруссии и Прибалтики сосредоточились войска, балтийские корабли и подводные лодки покинули свои базы и вышли в открытое море. Тщательно готовились и были выполнены эти самые крупные учения в истории нашей армии.

У наших кинематографистов немалый опыт съемок сложных военных маневров. Они, в частности, снимали учения «Двина», «Березина», «Неман», опускались в морскую пучину и взмывали в небо, забирались в танки и прыгали с заоблачных высот вместе с десантниками. Но тут, при возросшем объеме операций, при гигантском скоплении могучей техники, кинодокументалистам пришлось, как и солдатам, трудиться на пределе возможностей. Режиссеры бросили в «бой» бывалых операторов ЦСДФ, они старались поспеть всюду! В фильм вошли также материалы, снятые операторами киностудии Министерства обороны СССР.

Участники маневров были условно разделены на «северных» и «южных». «Северным» требовалось подготовить и провести при поддержке военно-морских сил наступательную операцию. А «южные» должны были отразить это наступление в ходе запланированной обороны. Фильм не стремился к протокольному воспроизведению всего хода учений, он показал некоторые ключевые эпизоды, чтобы продемонстрировать особый характер и слаженность развернувшихся действий.

Две части из пяти фильма «Такой солдат непобедим» полностью отведены показу искусства боя с применением всех видов Вооруженных Сил. Авторы прибегают к сравнениям: они берут военно-технические показатели последних лет Великой Отечественной и соотносят их с возможностями нынешней армии. За последние годы в 30 раз стал мощнее огневой залп дивизии. Более чем в шесть раз возросла скорость самолетов и их бомбовая нагрузка. Фильм не просто информирует нас о совершенствовании оружия, а переносит на самые горячие участки маневров, туда, где в ход идут реальные боевые средства. Мы попадаем в танк гвардии старшего лейтенанта Пивоварова, опытного и умелого командира, вместе с его машиной совершаем походный маневр. В составе ограниченного контингента советских войск танкист Пивоваров, рассказывают нам о своем герое авторы фильма, выполнял интернациональный долг в дружественном Афганистане и был награжден там орденом Боевого Красного Знамени. Несколько ярких планов, точных фраз позволяют очертить боевую биографию одного из воинов.

Фильм мастерски запечатлел наступательную операцию. Кинохроникеры снимали проведение оперативного воздушного десанта сразу на нескольких площадках. Фантастическое это зрелище — распахнувшиеся в безоблачном небе сотни белых парашютов. Сегодня на вооружении десантников — тяжелые танки, самоходные орудия, зенитная артиллерия, противотанковые средства. Разумеется, авторы не забывают и основного своего героя — солдата. Вот в объективе два парня — десантники Алексей Упоров и Леонид Маноха. Два товарища — герои учений. Парашют Леонида не раскрылся, и жизнь парня измерялась буквально в секундах... Тогда Алексей подхватил, обнял друга, и так вместе, на одном парашюте, они приземлились. И вместе, прямо с неба, пошли в бой...

Авторы демонстрируют нам, что такое нынешний встречный бой с его острой борьбой за захват и удержание инициативы, с резкими изменениями обстановки. Что такое высадка морского десанта, когда корабли на воздушной

подушке прямо к песчаным дюнам выносят танки, бронемашины, гвардейцев морской пехоты. Что такое ракетный удар с воздуха, что такое работа в условиях боя командиров и штабов. Главный итог учений «Запад-81», неустанно подчеркивают авторы фильма, — это отчет Вооруженных Сил о постоянной готовности к защите завоеваний нашего народа, наших друзей и союзников. Наиболее отличившихся воинов сердечно поздравил руководитель учений — министр обороны СССР Маршал Советского Союза Д. Ф. Устинов.

Земля Белоруссии, земля Прибалтики снова услышали взрывы, рев танковых моторов, режущий свист сбрасываемых бомб. Но то пришли солдаты во имя мира, не ради опустошения. Авторы фильма хорошо помнят Великую Отечественную, помнят раны здешних мест: по этим землям прокатился вал небывалой битвы.

Она такой втоптала след
И стольких наземь положила,
Что двадцать лет и тридцать лет
Живым не верится, что живы.
А к мертвым, выправив билет,
Все едет кто-нибудь из близких,
И время добавляет в списки
Еще кого-то, кого нет...
И ставит,
ставит обелиски...

Обелиски с пятиконечной звездой — сколько их в селах наших и городах! К ним солдаты восьмидесятых принесли свою сыновью боль, свою память, нашу Память. Фильм напоминает о трагедии Хатыни, застает молодых воинов у памятника павшим за освобождение Полоцка. О чувстве Родины проникновенно сказал Леонид Ильич Брежнев в книге «Воспоминания». Оно особенно ощутимо у священных могил, рядом с которыми остро чувствуешь свою причастность к подвигам отцов и дедов, многих поколений наших предков.

Полоцк! Жители этого древнего белорусского города провожали на учения их участников, а затем, после успешного завершения маневров, радушно приветствовали воинов. Ратные традиции Полоцка словно вдохновляли нынешних солдат, прошлое встречалось здесь с настоящим. Фильм ограничен рамками заданного времени, а то авторы могли бы вспомнить, как тут, на берегах Западной Двины, вели успешную осаду города ратники Ивана Грозного. Как дрался здесь со шведскими интервентами Петр I. Как в Отечественную войну 1812 года русские солдаты нанесли под Полоцком поражение корпусу наполеоновских полководцев Удино и Сен-Сира. А на рубеже июня-июля 44-го, выполняя беспримерную наступательную операцию под кодовым названием «Багратион», войска доблестного 3-го Белорусского фронта — во взаимодействии с частями 2-го Белорусского и 1-го Прибалтийского — взломали тогда глубоко эшелонированную оборону противника и штурмом овладели Полоцком, прогнав ночь трехлетней гитлеровской оккупации. Эти мысли вызывает фильм, он будит историческую память.

О трагедии, которую принесло Белоруссии фашистское нашествие, рассказывает в фильме Надежда Викентьевна Хатченко, мать пятерых детей — они остались у нее на руках после гибели мужа-солдата. Надежда Викентьевна была подпольщицей, работала врачом, спасала жизнь другим. В своем кинонитервью эта немолодая женщина отдает последний поклон павшим тринадцати мужчинам из ее рода. Все они с оружием в руках защищали Отечество, защищали и ее собственных детей.

Под Минском, в городе Жодино я видел скульптурную композицию, которая в Белоруссии известна не менее, чем мемориал Хатыни. Пять молодых солдат уходят на фронт. Они изваяны в полный рост, идут тесной группой. Лишь один, совсем еще юный, приотстал и оглядывается — он в последний раз смотрит на мать, она провожает на военную страду сыновей, замкнувшаяся в своем горе. Все пятеро ее сыновей погибли, мать осталась одна. Ее звали Анастасия Фоминична Куприянова, она стала символом мужественных белорусских матерей. Эта скульптурная композиция не случайно включена авторами в фильм.

Мы не ищем военных плацдармов за тысячи километров от нашей родины. Не строим планов «быстрого развертывания» на заморских территориях. Не объявляем сферой жизненных интересов любой участок земной тверди и мирового океана. Наша военная доктрина носит оборонительный характер, и в этом ее глубокая, понятная всем суть — вот основная мысль фильма.

«Такой солдат непобедим» имеет кольцеобразное построение. Фильм открывается полевым смотром войск, только что завершивших учения, этой же панорамой смотра заканчивается. «Северные» и «южные» теперь вместе, великая армия великой страны... Колонны танков, застывших в строю, сняты операторами с вертолета, и впечатление такое, что нет конца и края бронированным машинам. Словами не передашь этого впечатления, этой внушительной картины, тут действительно нужно видеть киноэкран... Воины 80-х сильны своей боевой выучкой, высоким профессиональным мастерством, самым надежным, совершенным оружием. Эта сила — великое благо для мира.

Забота о покое страны, наших друзей и союзников неотделима от готовности к отпору любой агрессии, откуда бы она ни исходила. Они не считают себя героями, эти ребята, пришедшие в армию с заводов и фабрик, с колхозных и совхозных полей. Они, эти молодые солдаты, просто выполняют свой долг. Такой солдат — непобедим!

Вспоминается в этой связи недавняя голливудская лента «Обратный счет». Режиссер Дон Тейлер восхищается «мускулами» американского ядерного суперавианосца «Нимиц», который является сегодня флагманом американской агрессии с моря. Это с него взлетели военные вертолеты для освобождения американских дипломатов-шпионов — попытка эта, как известно, провалилась. «Нимиц» — практически главный «герой» фильма. В картине «Нимиц» при фантастических обстоятельствах попадает в декабрь 41-го, в тот самый тревожный день накануне внезапного нападения японцев на военно-морскую базу тихоокенского флота США Пирл-Харбор. Если бы тогда, недвусмысленно намекает фильм, у американцев был бы такой авианосец, как «Нимиц», с его службами перехвата, огромными самолетами-разведчиками, снабженными системой АВАКС, с его проницательным, знающим свое дело, подтянутым капитаном, вот тогда бы японским летчикам не поздоровилось. Фильм — открытая демонстрация американской военной мощи, а игровой сюжет придуман лишь для прикрытия милитаристской мысли.

Фильмы «Солдаты народа, солдаты мира» и «Такой солдат непобедим» в отличие от американской ленты преследуют иные задачи — говорят о тех, кто стоит на страже мира в мире, о значении нынешних наших усилий в достижении великой цели — мирного будущего человечества.

Понятно, почему в обеих картинах нет конкретного сквозного героя, хотя ряд человеческих судеб авторами намечен, даже прослежен. Ленты стремятся создать обобщенный образ защитника Отечества, защитника мира.

Фильмы завершаются на оптимистической ноте, хотя они и не затушевывают тех сложных проблем, какие еще предстоит решить нам, да и не только нам, — всем народам на земле — для сохранения и упрочения мира.

Боевым, целеустремленным искусством документального экрана этой задаче и служат новые картины ЦСДФ.

*В. Демин*

# Действие с мнимыми величинами

**«ШЕСТОЙ»**
**Сценарий Р. Фаталиева. Постановка С. Гаспарова. Оператор А. Ковальчук. Художник Н. Сендеров. Композитор А. Зубов. Звукооператор Б. Голев. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1981.**

Стремительное действие начинается еще до титров. Сосредоточенный, уверенный в себе человек сидит в телеге позади испуганного, болтливого возницы. Дорога пролегает в опасных местах, где пошаливают лихие ребята из леса. И вот, в самом деле, выросли на поворо-

те двое на лошадях, с обрезами. Смельчак с ледяным, ненатуральным спокойствием лузгает семечки из фуражки. И не было бы никакого фильма, если бы головорезы без лишних слов, на ходу всадили бы в него по пуле. Один так и собирался. Другой, на свою голову, стал валять ваньку: мое-де почтение, да не покажете ли документик? Документ он получил, да только вслед за ним пулю в сердце. После чего, совершив акробатический кульбит, наш герой срезал второго, зашедшего ему за спину. Опешивший возница только руками развел в изумлении: «Ну цирк, ей-богу!»

Сомнений нет — перед нами вестерн.

Это его типичное начало — с показательной встречей чистого добра с чистым злом на территории, пока еще не охваченной правопорядком.

Это его обычный ритм — зловеще затянутые, разрывающие душу паузы перед схваткой и мгновенная, как удар молнии, развязка.

Это, наконец, его всегдашнее пристрастие к героям повышенных телесно-оружейных возможностей, будто каждый окончил цирковое училище и долгие годы упражнялся в тире.

И все бы хорошо, да что-то резануло, как досадный диссонанс. Ну да! Так и есть. Всему этому эпизоду, всему фильму предшествовал торжественный титр: «Советской милиции, ее первым шагам посвящается».

Невольно задумаешься. Посвящение такого рода — не дежурный поклон, отданный по ритуалу. Совершенно очевидно, что такое посвящение налагает на художников определенного рода обязательства. Если они посвящают свой фильм советской милиции, первым ее шагам, то, надо полагать, относятся к ним с уважением, не допустят в рассказе о них какой-нибудь отсебятины. Разумеется, этот титр никто не прочтет как обещание вести речь только о реальных фактах, да еще с сохранением настоящих имен и фамилий. Нет, он не читается категорическим утверждением только подлинности, только документальности. Однако все-таки свидетельствует об **оглядке** на историю, о желании авторов сверять работу своей творческой фантазии с тем, что было, могло быть.

Итак, что же все-таки перед нами — «цирк», выражаясь языком возницы, или «первые шаги», как заверяет фраза посвящения?

●

Читатель может возразить мне, что противопоставление это не абсолютное. Есть документальные повествования о Чапаеве, о Котовском, Дундиче, а есть, наконец, «сказы», «легенды». Создатель повести, пьесы, фильма вправе по собственному желанию ориентироваться или на реальную историю, или на каноны вымышленного сюжета. Можно ведь, в конце концов, представить себе настоящее, не метафорическое цирковое представление, посвященное, допустим, как раз первым шагам советской милиции. Почему бы и нет?

Все правильно, кроме одного: цирк, если б и пожелал, не мог бы скрыть свою природу. Легенда, сказ выдают себя в каждом слове. Но и тут есть свои границы, свои запреты.

Типичный американский шериф на месте начальника советской милиции в 1923 году — это, по-моему, чрезмерность и даже бестактность. Как революционная рабоче-крестьянская милиция увеличивала свои ряды? Наверное, начальник отделения отправлялся за помощью в райком, в партячейку, беседовал с теми, кто образом жизни, характером, идейной убежденностью казался ему наиболее подходящим для этой трудной профессии. На селе была возможность опереться на местный пролетариат — на батрака при крупорушке, на безлошадного бобыля.

Глодов из фильма «Шестой» так **не поступает**.

Зададимся другим вопросом: а как, судя по американским фильмам, действовал бы энергичный шериф в предчувствии налета на вверенный ему поселок или участок фронтира?

Он собирал подходящих людей **для одной-единственной операции**. Добровольцы нужны были ему, чтобы отбиться или поставить врагу остроумную ловушку. Ни о какой «работе», тем более «профессии» речи не велось и не могло вестись. Завтра-послезавтра, отбившись, отведя своими руками беду, нависшую над поселком, эти люди — те из них, кто оставался жив, — благополучно расходи-

лись по своим делам, получив должную дозу уважения и благодарности от тех, кого смогли защитить.

Начальник милиции Глодов действует в точности по этому рецепту. Он тоже думает не об организации работы милиции (не всегда такой уж романтической и героической), а лишь об одной операции — как разгромить банду вахрамеевцев, бандитов, засевших в окрестных лесах. Все остальное его как будто не интересует. Это не тот случай, когда «остальное» отходит на второй план, временно оставленное более важными обстоятельствами. Нет, оно вовсе не существует для героя, как, заметим, и для автора сценария. Нас проинформировали, что до приезда Глодова в городок пять его предшественников не справились со своей задачей, причем двое были повешены бандитами. Но, как узнаешь из фильма, милиция в городе так и не появилась. Да и не об этом фильм! Назови создатели картины своего Глодова не милицейским начальником, а, допустим, уполномоченным по борьбе с бандитизмом, который прибыл сюда с особым заданием (единолично искоренить всех вахрамеевцев), фильм не только ничего не проиграл бы, но даже определенно выиграл, по крайней мере, в логичности. Правда, тогда исчезло бы всякое, даже формальное основание для торжественного посвящения.

И снова встает вопрос: а какими соображениями должны были руководствоваться реальный милицейский начальник и экранный шериф, отбирая людей в свою команду?

Для шерифа в его особой ситуации главное, разумеется, в том, насколько хорошо данный индивид владеет кольтом или смитвессоном. Еще важно, смел он или рохля.

Вопросы о том, честен человек или нет, интеллигент или простак, решительно отступают на второй план. Пусть он даже выпивоха, пусть лгун, пусть хулиган и головорез...

Да, это не преувеличение. Головорез, защищающий слабых, потому что его принудили, заставили, уговорили выступать против других головорезов, — распространенный мотив в американском вестерне.

В нашем прокате была «Великолепная семерка», весьма посредственная стряпня, волшебной кометой мелькнувшая при тогдашней жанровой бедности. Там, если помните, мирные селяне, чтобы спастись от банды, складывали скудные средства и сбережения и приглашали других головорезов. Добрую половину фильма главарь «наших» подыскивал себе достойных бойцов-помощников для будущего сражения. Один подходил ему, потому что прекрасно стрелял, другой — потому что замечательно орудовал ножом, третий — потому что был смел и отважен...

У вестерна свое представление о типичности и свое — о достоинствах человека.

Начальник милиции Глодов, собирая свою команду для сражения (хотя он-то говорит, что просто-напросто набирает милиционеров), вынужден ориентироваться на романтические абстракции.

Никита, как его аттестуют за глаза, местный Голиаф (С. Ульянов), приходит в сюжет из цирка, не в каком-нибудь переносном смысле слова, а в самом прямом: он не то гиревик, не то борец. Еще мы узнаем, что Никита любит детей. Нам показали, как он собирает беспризорников, кормит их в чайной, прикрикивает на буфетчика, чтобы был с ними поласковее. Это, с одной стороны, свидетельство мирного нрава. Но, увидев двух плачущих малышей у бездыханного материнского тела, он так озлобился на бандитов, что тут же вернулся к Глодову, чье предложение поначалу отверг.

Существует в окрестностях города совершенно загадочная личность — некто Охрим (М. Кокоев). О нем говорят, что он «лошадей пасет, потому что с людьми ужиться не может». Глодову не понадобился с ним долгий разговор — тот сразу же согласился.

Циркач, бродяга...

Третьим милиционером становится парикмахер.

Все бывает в жизни. Наверное, и парикмахеры шли в милиционеры. И почему бы кому-то из них не стать со временем образцовым стражем порядка? Все дело, однако, в том, какого парикмахера изображает В. Грамматиков. В его исполнении Павлик — недоразумение

господне, недотепа епиходовской породы, совершенно опереточный персонаж из этаких нэпманов-неудачников... И дело не в социальном происхождении или образе жизни — о них как раз ничего не сказано, — тут одного его пошловато-жуликоватого вида вполне достаточно, чтобы не допустить Павлика к самой возможности пользоваться властью.

Глодов, как водится, проницательнее нас, зрителей, и всех вокруг. Туманно и очень-очень многозначительно он намекает, что Павлик совсем не такой человек, каким кажется, что он-то, Глодов, знает его по-настоящему. Сюжет вроде бы доказывает, что Глодов прав, поскольку Павлик вместе со всеми героически вел себя в финальном бою и отдал свою молодую жизнь за народное благо. Но такой уж это удивительный фильм, что у каждой его частности своя собственная логика. Вот и в фигуре Павлика решительно ничего невозможно разглядеть, кроме того, что он фат, пошляк, ничтожество. «А вот, поди ж ты...», — хочется сказать, подчиняясь стандарту экрана. Пусть, дескать, и ничтожество, да ведь оказался способен совершить подвиг! Только нам надо сильно обмануть себя, чтобы поддакнуть этому сюжетному вольту. Он решительно ничем не обеспечен — ничего высокого, благородного, задушевного нельзя рассмотреть в этой маскарадной фигуре, как нельзя понять через нее то время, почувствовать его атмосферу.

Можно было бы сказать, что Павлик резко выпадает из общего ряда остальных персонажей, если б такой разнобой не был чрезвычайно характерен для всей стилистики этой картины, в особенности — для стиля актерской игры.

Похоже, коллектив артистов был оставлен режиссером на произвол судьбы, и каждый действовал по принципу: спасайся, кто может! Поэтому один просто ничего не играет, а ходит из кадра в кадр, другой, а именно В. Грамматиков, играет чрезвычайно старательно, третий же нашел для себя такую молчаливую мину, так хитро многозначителен, что просто невозможно понять, что же он имеет в виду.

Но об этом после.



*«Шестой».*

*Глодов — С. Никоненко.*

*Павлик — В. Грамматиков.*

*Охрим — М. Кокоев (слева)*

Итак, циркач, бродяга, парикмахер...

Четвертым становится фармацевт (Т. Спивак). Он, впрочем, не вполне фармацевт. Он замещает фармацевта. Кто же он на самом деле? Был студентом. Видимо, окончил университет. А может быть, и нет. Что он делает в этом городе? Раньше, как нам сообщает с экрана его мать, еще при царском режиме, он испытал обыски и преследования, восторженно приветствовал революцию... С Глодовым они знакомы. Надо полагать, по революционной работе. Правда, когда и где произошло знакомство, нам так и останется неясным.

Вопросы-то вовсе не пустые. Ведь если Александр — большевик, у них с Глодовым выстраиваются одни отношения. Если мягкотелый интеллигент, временно помогавший подпольщикам, — иные. Если добрый человек, увлеченный наукой, — третьи. Если он ни рыба ни мясо, пойдет, куда позовут, — четвертые.

На экране у них никаких отношений не устанавливается. Потому что за всеми этими деталями-намеками — полная пустота, пустота человека, пустота характера, пустота социальной прописки образа. И разговор получается самый препустой:

Глодов. Ну так как, Саша?

Александр. Надо — так надо.

Глодов. А мама что скажет?

Александр. Мама? Скрою. Узнает — не переживет.

Актер — не иллюзионист, он не может из пустоты доставать платки и розы. Т. Спивак не вкладывает ровно никакого смысла в эти слова: «надо — так надо». Сказал, как галочку поставил: «есть». Подумать только, двух начальников милиции недавно бандиты повесили, можно сказать, на глазах у этого бывшего революционера, а он не знал, что «надо».

Циркач, бродяга, парикмахер, временный фармацевт...

Пятым оказывается комсомолец Лушков (Е. Бакалов). Его не пришлось и уговаривать, поскольку он единственный, кто ждал Глодова, единственный, чей социальный и психологический облик четок, хотя традиционен до крайности, если не сказать — клиширован.

Этим шестерым смельчакам выпало на долю полностью извести всех бандитов в округе.

Сценарист и режиссер вместе с милицейской формой одарят каждого из своих героев способностью замечательно стрелять, умением не растеряться в боевой обстановке и просто силой характера, тем более завидной при общей туманной расплывчатости этого самого характера.

Иначе говоря: все то, чего в реальной обстановке той поры начальнику милиции приходилось добиваться от своих подчиненных — дисциплинированности, взаимопонимания и взаимовыручки, меткой и умелой стрельбы, наконец, четкой определенности идейных взглядов, ясного понимания «текущего момента», как говорили в ту пору, — все упало в руки Глодову готовым.

●

Враги нашей великолепной шестерки еще более туманны и неуловимы, чем сами герои.

В самом деле, кто они такие, эти люди, приходящие из леса и творящие месть да расправу?

Остатки деникинских, мамонтовских частей? Антоновцы? Дезертиры из Красной Армии? Выродившиеся анархистские банды? Местная кулацкая самооборона, расправляющаяся по воле мироеда с комбедами?

Вопрос, как каждый понимает, не праздный.

В реальных обстоятельствах нашей истории он смыкался с вопросом выбора тактики борьбы. Выходя из гражданской войны, Советская власть для некоторых категорий своих врагов допускала амнистию, частичное или полное прощение прошлой вины. Среди тех, кто шел за мятежным Антоновым, были, как мы помним, и обманутые, и сбитые с толку, и такие, кто чрезмерно жесткие меры в проведении продразверстки принял за свирепую «норму» обращения новой власти с крестьянином-середняком.

Но как среднерусские поля в фильме «Шестой» недрогнувшей рукой склеиваются с крымским городским пейзажем, так и в обрисовке врагов годится все, что лежит рядом. Конечно, зверски жестокие. Конечно, не сознающие, что час их уже пробил. С наколками в

виде креста у большого пальца. И так вроде бы надо понимать, что тараканья жизнь в чащобе леса прекрасно их устраивает. Одним словом, болотная нежить.

М. Козаков в нескольких телевизионных ролях последних лет виртуозно создает законченную, эффектно вылепленную маску человека-символа, человека-знака, иногда — с выхлестом в откровенную сатиру, но всегда — как бы в конденсате, в гротесковом сгущении парадоксальных, не вяжущихся друг с другом черт.

В «Шестом» не хватило даже его умения.

Его Данилевский когда-то, в царское время, был следователем. Это еще, как мы догадываемся, ровно ни о чем не говорит. Кто-то из тогдашних криминалистов позже с успехом и вполне квалифицированно сотрудничал с новой властью, кто-то другой избрал иную судьбу.

Будучи следователем, Данилевский когда-то упек юного Глодова за воровство. На что тот, впрочем, не сердится — в камере он познакомился с политическими, определил свою дорогу в жизни.

Еще мы знаем, что Данилевский без ног, передвигается в инвалидной коляске. Так ведь и эта деталь, как и все прочие, непрочна, неопределенна. Может быть, он и в самом деле ведет жизнь калеки, держится нейтралитета при доброжелательном участии к бывшему своему подследственному. А может быть, потому просится в советчики по агентурным операциям, что мог бы, например, передать кому-то парочку секретов, из корысти или в силу давних связей с людьми поверженного класса.

Если у Глодова нет пока оснований подозревать Данилевского, то, с другой стороны, какие у него основания хоть в чем-то довериться ему? У него, фронтовика, большевика с большим стажем, прошедшего тюремную школу, может быть, не один раз?..

Одним словом, когда Данилевский обернется Вахрамеевым, у нас, зрителей, не будет причин удивляться. Хотя нам, вроде бы, полагается ахать. Но ахать не из-за чего.

М. Козаков, по возможности реалистично, сыграл человека сначала вежливого и улыбающегося, а потом злодейски прищурившегося над револьвером.

Вежливый человек оказался обманщиком, улыбающийся — злым. И это — все? И это — минусовый полюс художественной энергии произведения?

Никакого открытия, как видим, не планировалось. Брался самый обычный стандарт жанра, искались первые попавшиеся мотивировки, а если их не оказывалось, про них попросту забывали.

Я снова спрашиваю себя (это поистине фильм тысячи и одного вопроса): ну зачем такой Данилевский этим головорезам из леса с непроясненной политической программой? Что он, кабинетный чиновник, теперь и вовсе запертый в четырех стенах, в своем инвалидном кресле, может указать, приказать, спланировать? Связь города с лесом, связь леса с городом вообще непросты, а тут должны быть налажены идеально. Если вы, хочется обратиться к авторам, хоть чуть-чуть дорожите жизнеподобием, почему бы не намекнуть, как она осуществлялась?

●

Иной читатель, должно быть, решил, что я законченный враг приключенческих жанров вообще, а вестерна — в особенности. Как раз нет. За «въедливым» моим тоном прячется горечь. Потому что, думается, есть у вестерна свое собственное достоинство жанра, не обязательно ему маскироваться под всамделишную историю, но обязательно, даже для целей развлекательности, быть материальным, телесным, состоять из живых клеточек с нервным откликом на раздражители из внешней среды, из клеточек, а не из папье-маше, что в переводе, как известно, означает: жеваная бумага.

Было время, и не такое уж давнее, когда приключенческий фильм наравне с детективом рассматривался как жанр только с отрицательным воспитательным эффектом. Позже было признано, что правильно поставленный и правильно понятый остросюжетный приключенческий фильм способен научить мужеству, верности, самоотверженности, ловкости.

В классических лучших образцах вестерна, ставшем своего рода экранным фольклором США, библейская простота обстоятельств по-

множалась на просвещенческую убежденность, что человек от природы добр и что естественное право — лучшее из законодательств. Наивная иллюзия, легенда о золотом веке здесь была прописана в реальной хронологии — это время, когда на пустой, ничьей земле поселились люди и когда к ним еще не успела пробиться цивилизация.

Маяковский называл нашу страну подростком. Оглянувшись, мы легко находим год, откуда пошла наша государственность. Это был для нас «нулевой» год. Начало всех наших начал, всех основ, в том числе и начало новых песен, новых легенд, новых верований. Не надо быть записным историолюбом, достаточно полистать страницы «Тихого Дона», «Хождения по мукам», «Необыкновенного лета», «Белой гвардии», «Партизанских повестей», чтобы — языком высокого искусства — получить свидетельства о жизни земли, уже потерявшей прежние законы и правила, но еще не всегда нашедшей, не до конца осознавшей и не утвердившей новые законы.

Будущее только еще планировалось. Его создавали своими руками. Прошлое не способствовало расцвету естественного в человеке. Антигуманные порядки, рабская зависимость от богатеев и эксплуататоров уродовали, принижали душу, оскорбляли достоинство. Революционная переделка, переплавка людского материала как раз и состояла в возвращении человеку его естественного, человеческого состояния. И здесь, само собой, были и те, кто шел впереди, и те, на кого их пример оказывал увлекающее воздействие, и те, кто старался остаться с краю.

Обычное для структуры вестерна столкновение смельчаков-одиночек с косной толпой в проекции на атмосферу нашего начала обретало иной характер — драматического конфликта между теми, кто решился стать самим собой, поверил, что создаваемый новый мир — дело его рук, и теми, кто колебался, недоверчиво хмыкая по углам, не верил, что можно жить по-новому, по-настоящему.

Забегая вперед, скажу, что подобный конфликт и призван был стать главным в фильме «Шестой». В конце концов, глодовцы борются именно за массу, за ее доверие, за ее помощь, без чего, как понимает каждый, бандитизм в уезде не извести. Увы, этот важнейший конфликт даже не поставлен, не замечен, не рассмотрен сценаристом и режиссером. Разница между шестеркой решившихся и целым городом, который колеблется, замечена походя, но не осмыслена, ее драматизм не выявлен. «Пойдешь?» — «Пойду!» — «А ты пойдешь?» — «Нет, я не пойду»... Вот и вся недолга. Не удивительно, что когда кто-то пришел на помощь глодовцам, фильм решительно не может объяснить, почему это произошло. Просто сообщается: помогли.

Могли бы, наверное, помочь и раньше. Но помогли сейчас, в самый ответственный момент. Так, дескать, драматичнее!

В том-то и дело, что одних художников увлекает драматическая коллизия, а других — игра в драматические моменты.

●

Первым, вполне сознательным следованием образцу вестерна в нашем кино были «Огненные версты» Н. Фигуровского и С. Самсонова. Образцом взяли бессмертный «Дилижанс» Дадли Николса и Джона Форда. Вора-бизнесмена заменили белым контрразведчиком, скромного, но благородного ковбоя, едущего на святой акт мести, — чекистом из рабочих, вместо дилижанса запрягли две тачанки с пулеметами...

И выяснилось, что элементы жанровой структуры вестерна, на первый взгляд непривычной для советского кино, не только не мешали говорить на своем родном языке, но даже помогли открыть нечто новое, что раньше не привлекало внимания, в историческом материале.

Однако с 1957 года — со времени удачного опыта «Огненных верст» — прошло много лет, прежде чем, уже совсем недавно, советский приключенческий фильм, использующий сюжетные и композиционные построения вестерна (югославские киноведы называют его «истерном» — восточным), стал обязательным гостем нашего репертуара, достигая иногда примечательной доли ежегодной продукции — до десяти и более единиц.

Разгадка, мне кажется, в том, что нужно было время, чтобы принять эстафету. До поры вестерн мог существовать лишь в густой тени историко-революционного фильма, уникального жанрово-тематического образования. Внутри него происходили и происходят свои собственные метаморфозы. На переломе от пятидесятых к шестидесятым в этот жанр будто влили новое вино — в рассказах о прошлом, об истории замелькали сегодняшние актуальные проблемы, открылся интерес к нравственной проблематике, стоящей за фактом. Когда во второй половине шестидесятых «истерн» на глазах набирал силу, разделительной границей между двумя жанрами стало отношение к факту, к документу. Повествователь типичного историко-революционного фильма, даже с острой интригой, рассказывал о том, что было. В «истерне» больше авторской свободы, игры фантазии, притчеподобных допущений. Здесь речь шла о том, что могло быть. Замечательным достижением этих лет, все еще непревзойденным в своей области, остался фильм Р. Ибрагимбекова, В. Ежова и В. Мотыля «Белое солнце пустыни». В актив «истерна» можно зачислить и другие картины недавнего времени — «Заставу», «Седьмую пулю», «Всадников революции», «Телохранителя».

Но сегодня речь не о достижениях, а о тех фильмах, в которых дает о себе знать весьма тревожная тенденция превратить историко-революционный фильм в «кровавый коктейль», в мешанину банальностей и шоковых аттракционов, в декоративный узор из знаков-символов, которые еще совсем недавно обладали живой, духовной проекцией на реальность.

Искомый гармоничный баланс «игры» и реальности в такого рода фильмах нарушился весьма парадоксальным образом: «игра» решительно преобладает, так что реальность распадается на детские кубики — строительный материал карточных домиков и воздушных замков, — но в то же самое время, как бы для пущей престижности, интрига старается прикрыться достоинством сугубо исторического повествования.

Все это с полным правом относится к фильму «Шестой».

●

Самвел Гаспаров — один из тех режиссеров, для кого обращение к этому жанру не было единичным и случайным. До «Шестого» он сделал «Хлеб, золото, наган», еще раньше — «Ненависть». Еще он занимается детективом, и сразу же, с первых работ на этом поприще, был замечен прессой, даже обласкан ею.

С какой фантастической энергией, с какой завораживающей стремительностью раскручивалась драматическая пружина в одном из его первых фильмов — «Свидетельство о бедности»! Речь не о сюжете — речь именно о режиссуре, о ритмической виртуозности (пожалуй, даже с перебором в некоторых эпизодах, когда виртуозность становится самоцелью). Оператор снял самый повседневный мир празднично, солнечно. Крупные, даже сверхкрупные планы коротким поворотом камеры переходили в самые дальние. Эпизоды подавались в перебивке, мелкими, мельчайшими порциями, и это держало нас в постоянном напряжении. Музыкальные синкопы пронизывали тревогой самые мирные, самые проходные эпизоды. Здесь важные улики подавались бегло, в одно касание, на периферии кадра. Там выплывали на передний план грозным, загадочным обещанием детали, которые вовсе ничего не значили, вели в тупик. А когда из всей этой многокрасочной пестроты выстраивалась, вычленялась и выходила на простор погоня — будто визуально-музыкальная лавина обрушивалась на зал.

Музыка и изображение там нашли общий язык. Они правили самоценно, придавив, приглушив то, что, собственно, происходило, о чем следовало бы повествовать.

И, как в балете, в опере, впору было раздавать афишки-программки входящим в зал, чтобы потом уже, прочитав, что же там, на экране будет происходить, человек без помех отдался бы игре чарующих звуков, сплетениям неожиданных, озадачивающих кадров.

При этом, несомненно, выяснилось бы, что происходит нечто очень простое. А именно: красивые и очень смелые сыщики ловят смелых и очень красивых налетчиков. Драматургическая основа сценария братьев Вайнеров

была упрощена, локализирована — как оно всегда и бывает при перенесении фабулы романа на оперную или балетную сцену. Смысл фильма был не в этой его первооснове, а в языке.

Фильм «Свидетельство о бедности» был как бы анонсом на самого себя. Неистощимый на выдумку режиссер давал почувствовать, что не согласен быть просто повествователем, пересказывать фабулу обычными экранными приемами, он видел себя создателем з р е л и щ а.

Такие чрезмерности режиссуры, несмотря на эффектное их воздействие, разумеется, должны были насторожить — манера рассказа в данном случае уводила на второй план его содержание и посильно заменяла его.

«Ненависть», этот типичный «истерн», исполнен эпической, величавой плавности и, вместе с тем, материальной, фактурной значительности каждой подробности взметнувшегося мира. Исключительные ситуации времен гражданской междоусобицы как бы затормозили обычные природные процессы, чтобы мы получше их рассмотрели. Само присутствие смерти оттеняло достоинства жизни.

Умирал старый украинец и позвал он к себе, как в сказке, трех сыновей, а сыновья, тоже на сказочный манер, как раз представляли три возможных дороги истории — один был у красных, другой — у белых, третий — у зеленых. Хата умирающего стояла на ничьей земле, и время затянувшегося прощания с отцом стала для братьев временем вынужденного нейтралитета, ничьим временем, миром поневоле. То, что доказывалось пулями и огнем, теперь надо было изложить друг другу на словах, а нам, зрителям, — всем своим жизненным поведением. Это были как бы «последние разговоры» при невозможности лгать и притворяться у постели умирающего тату. Трое братьев не только друг для друга, для самих себя обдумывают те святыни, ради которых живут и пойдут на смерть.

У С. Гаспарова нет и не было вкуса к человеческой психологии. Но иные жанры терпимы, бывает, к психологическому минимуму. Тривиальность под видом психологических откровений в какой-то мере восполнялась энергией массовых сцен, в их, я бы сказал, языческой страстности, когда старые ценности отменены, а новые еще только-только осознаются.

Будь я рецензентом фильма «Хлеб, золото, наган», я отметил бы прежде всего мучительную экстатичность затянутых пауз. Вот сейчас должен прозвучать выстрел, вот догорит фитиль и рванет ящик с динамитом, вот в огне и дыме разнесется на куски подорванный врагом мирный полустанок... В самих этих ситуациях нет открытия, но это делается с полной серьезностью, изобретательно, разнообразно.

Их немало в нашем репертуаре, подобных «истернов». Когда ни в действующих лицах, ни в ситуациях, ни в атмосфере происходящего, ни в диалогах, ни в одеждах, буквально ни в чем не чувствуется н о в и з н ы. Главным творческим импульсом оказывается не вдохновение открытия, а комбинаторика. И это было, и это, и это, но в такой комбинации они, мол, еще не встречались. Истертые, клишированные элементы лишают новизны и всю историю. В результате внешние импульсы интриги, сцены перестрелок, эпизоды временного унижения и бессилия «наших», погоня, одержанная победа и т. д. становятся е д и н с т в е н н ы м смыслом произведения.

Ну, а если — спросит меня гипотетический читатель — С. Гаспаров считает самодостаточным чисто профессиональные поиски, если он заведомо ограничивает себя положением крепкого ремесленника, но в хорошем смысле этого слова?

Что ж, как говорится, вольному воля... Лишь бы только само творческое самоограничение не привело к тому, чтобы душа художника, как известно, обязанная трудиться, не начала обрастать жирком, чтобы самоснисхождение не перерастало в самодовольство.

Фильм «Шестой» стал безусловным падением С. Гаспарова и как профессионала.

Ставка на «достаточное» расшатала и сбила границы д о л ж н о г о. Можно, конечно, воссоздать атмосферу маленького городка в 1923 году, но ведь можно и не стараться особенно — пусть возникает сама собой, а не возникает, тоже нет большого греха, не это в

картине главное. Можно, разумеется, из шести исполнителей главных ролей сбить выразительный ансамбль, с собственными взаимоотношениями, со своеобразными линиями голосовых партий... Ну, а ради чего? Только потому, что так «полагается» в искусстве? Для нашего фильма сойдет полное разностилье, иногда на уровне скверной самодеятельности. Можно стараться и даже мучительно искать единственное решение сцены, эпизода, но опять-таки — для чего? Зритель не заметит подделки. Пусть кинематографическая речь постоянно отстает от того, что происходит по сюжету, пусть даже она мешает разобраться в тонкостях и нюансах, ничего страшного — зритель даже не уловит, что эти тонкости, эти нюансы могли бы быть. Он сам восстановит за кадрами их жизненный смысл, и вполне будет ему достаточно, если понятно главное: кто — наш, кто — чужой. Это когда-то Гаспаров увлекался динамикой камеры и монтажными изощрениями, теперь ему все это ни к чему — как и понятия визуального стиля, ритма, даже общей кинематографической культуры. Не это главное!

●

В «Белом солнце пустыни» тщательно воссоздавалась атмосфера нежилой, романтической, но опасной, враждебной человеку земли. Круг действующих лиц был там резко ограничен, но каждое запоминалось, обладая сочной, броской характерностью. И была — как главное слагаемое — ирония. Картина начиналась как ироническое, почти пародийное следование канонам вестерна, но продолжалась — как созидательное, утверждающее отношение к этим людям, к этим событиям, к этим идеям.

Распространенный в вестернах мотив — смельчаки-умельцы сопровождают группу, нуждающуюся в защите, — Р. Ибрагимбеков и В. Ежов повернули до последнего витка резьбы, до полной, казалось, чрезмерности: красноармеец Сухов считай, что в полном одиночестве и почти что голыми руками, должен защищать от многочисленной банды Довлет-хана весь его, хана, гарем — перепуганных и визжащих жен в паранджах. Разумеется, Сухов выполнит свою невозможную задачу. И, разумеется, будет увертываться от пуль, побеждать сразу двоих, отшучиваться на волосок от смерти, прикуривать от горящего фитиля гранаты... Режиссер В. Мотыль не настаивает на том, что все это — хроника далеких событий, напротив, всем стилем произведения он дал нам почувствовать, что мы смотрим на события далеких лет через линзу с довольно большим коэффициентом преломления. А чтобы мы почувствовали это с особой наглядностью, он заставляет нас на Сухова, тогдашнего человека, взглянуть нашими сегодняшними глазами. И мы увидели простоватость, наивность его, вызывающую ту добрую улыбку, с какой смотрят на детей, выслушали его ликбезовские беседы с обитательницами гарема, повеселились над истовой боязнью его, многолетнего солдата, всесокрушительной силы женских прелестей... И щемяще-грустно захолонуло у нас в груди от его писем в родное, далекое село, к разлюбезной Катерине Матвеевне — тонкая стилизация рукою М. Захарова эпистолярной манеры героев Бабеля.

Удача пришла потому, что структура фильма была органическая, то есть, в просторечии, живая. Она вибрировала между давними, очень важными обстоятельствами нашей истории и сегодняшней потребностью увидеть их по-новому, взвесить взглядом как бы со стороны, чтобы опять увериться в их важности.

Здесь средства сказки служили правде.

Сергею Никоненко в роли Глодова повезло меньше, чем Анатолию Кузнецову, сыгравшему Федора Сухова. Талантливый артист, по-моему, никогда не играл с таким нажимом.

Он многократно повторяет юнцу Лушкову: «Подставляешься». И пусть бы выругался, топнул ногой, толкнул подчиненного в плечо. Нет, снова и снова безжизненно-рассудительное: «Подставляешься, Лушков!» Задают ему простейший для бывалого человека вопрос — нет, каждый раз наш Глодов морщит лоб, изображая работу высокой мысли. Упомянули о римском праве, а это у него связано почему-то со Спартаком — и тут промашка подается, играется, как цирковая реприза.

Разгадка, должно быть, вот в чем: исполни-

тель пытался любой ценой заземлить фигуру своего персонажа, наполнить картонную схему живой плотью. С. Никоненко тщательно собирает любые детали и подробности настоящего в поведении Глодова. Набор подробностей не есть, однако, образ, который всегда — осмысленная структура, а если ее нет, назойливая «подача» сочиненных подробностей сродни той натуге, с какой клоуны поднимают ничего не весящие тяжести.

Большевик. Фронтовик. Когда-то, когда не был ни тем, ни другим, своровал серебряные подсвечники с благородной целью — помочь какой-то большой семье... Какая фигура виделась за этим сценаристу Р. Фаталиеву? Может быть, романтический авантюрист, которого ветер истории направил по иной стезе да и вывел в начальники городской милиции?

Трудно сказать. Но вот что несомненно: режиссеру совершенно все равно, что там позади было у его героя. Ему достаточно только упомянуть об этих жизненных вехах, ибо главное для него лежит в другой стороне.

И тогда актер находит весьма неожиданное, но, на мой взгляд, вряд ли тактичное решение. Тех, кто видел фильм, не могла не пронзить эта ассоциация, в особенности по первым сценам в городе: знакомая осанка, знакомый жест — поглаживание затылка, — знакомая интонация: «А ты не боишься?.. Ну и дурак». И в памяти тут же встает: «Ну и дурак! Ты есть комбриг-один, мой боевой заместитель, и подставлять свой лоб всякой пуле не имеешь права!» А вам никого не напоминают эти усы, этот разлет бровей, этот взгляд исподлобья?.. Ну, конечно же, Чапаев!

Сухов оглядывался на историю в подсветке фольклорных подробностей из многочисленных солдатских баек...

Глодов, на мой взгляд, понимает историю музейно, он не живет, а дотошно следует некоей документальной данности.

Но, как и во всем фильме, здесь происходит тайная подмена: от лица истории выступает то, что взято из других фильмов, что уже имеет свои собственные образно-художественные связи с реальностью, кричаще несоответствующие избранной авторами теме и манере.

●

Единственно, где буйным вдохновением вспыхивает прежнее мастерство С. Гаспарова — это сцены перестрелок. Их, впрочем, вернее было бы назвать сценами легкого и бесперебойного уничтожения живой силы противника.

Мы видели, как Глодов изумил бандитов и свидетеля-возницу поразительным талантом кувыркаться, ведя при этом прицельную стрельбу. Но это — еще только пролог. В финале, к которому устремлены все линии сюжета, нам покажут настоящее побоище, хорошо затянутое, как и полагается по канонам. На местную железнодорожную ветку вызван совершенно пустой поезд, но все — без исключения! — окрестные бандиты попадаются на пущенный Глодовым слух, что перевозят золото. Ну как не подивиться тому, до чего же всегда откровенна структура художественного произведения! Ведь Глодов, по сути дела, в этом эпизоде стал ни много ни мало постановщиком вестерна. Никогда начальник милиции не видел и не мог видеть ковбойских фильмов, но ловушка, задуманная им, в точности, до деталей соответствует многочисленным сценам налетов индейцев на дилижансы и даже на поезда. Правда, в этих сценах хозяевами положения были индейцы. Те, кто отстреливался из дилижанса или из вагона, только тянули сопротивление да подхлестывали лошадей или подбрасывали уголь в топку, чтобы по возможности оторваться от преследователей. Спасение приходило со стороны. Глодов превосходит сценаристов подобных картин: пятерка новоявленных милиционеров садится в обреченный поезд намеренно, чтобы вызвать огонь на себя. Гнать поезд — некуда, на помощь со стороны, он знает, решительно нет никаких надежд. Остается, в здравом уме и твердой памяти, запланировать огнестрельное истребление всех местных бандитов. При том что нам еще не показали, умеют ли вообще глодовцы владеть оружием. (Эпизод в городе, где шестерка принимает участие в операции захвата неизвестных нарушителей закона, — не в счет. Здесь глодовцы действуют среди многих, и трудно понять, кто что умеет.)

И этот безумный, с позиций любых условностей, шаг авторы выдают за проницательные действия милиции в период «первых шагов»!

Подставляетесь, ох, подставляетесь! — любимое слово Глодова здесь очень кстати. Ведь победу принесет не глодовский авантюрный шаг, а драматургическое попустительство герою. Ибо помощь со стороны пришла! Оказывается, какие-то крестьяне, которые до сих пор не желали помогать милиции, — всю операцию Глодов задумал, чтобы завоевать авторитет для новой власти! — вдруг, неизвестно с чего, решили помочь.

Уж такой это фильм. Все драматическое напряжение его строится на том, что собираются шестеро смельчаков, которых вроде бы трудно собрать на фоне общей запуганности, нежелания рисковать. Но выясняется, что все это — аберрация, что есть какие-то скрывавшиеся до сих пор и дальше тоже не показанные крестьянские силы, без которых нашим смельчакам быть бы не героями, а трусами.

Видят ли эти огорчительные неувязки сценарист с режиссером? Думаю, что видят. Но прощают их себе с легким сердцем. Потому что опять же не это главное.

Внимание, мы переходим к тому, что главное! Для этого надо всего лишь раскрыть монтажный лист на страницах 59—60. Пусть знающих русский язык не смущает необыкновенное слово «гур-гур». На студийном жаргоне (вряд ли, впрочем, достойном запечатления в официальном документе) это означает всякого рода неразборчивый шум, говор, шепот, невнятную речь, отдаленные вскрики. С учетом этого запись сцены приобретает такой вид:

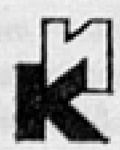
273. ОБЩ. Падает всадник.
Гур-гур бандитов.
274. СР. Несколько бандитов вскакивают на поезд.
Гур-гур бандитов.
275. СР. Из вагона стреляет Глодов.
276. СР. Бандит крадется по паровозу.
277. КР. Из окна вагона стреляет Глодов.
278. СР. На паровозе падает убитый бандит.
279. СР. Один из бандитов пытается залезть в тамбур, падает убитый.
Бандит. А-а...
Гур-гур бандитов.
280. СР. Никита хватает мчащегося бандита за ворот.
281. СР. Из вагона стреляет Павлик.
282. ОБЩ. Падает всадник.
283. ОБЩ. Никита бросает бандита на землю.
Бандит: А-а...
284. СР. Стреляют Павлик и Лушков.
285. СР. Скачут два всадника. Один из них убитый. (Так, с мистическим оттенком, в тексте. — *В. Д.*)
286. СР. Павлик влезает на крышу вагона, подбегает Охрим.
Павлик: Тащи пулемет! Охрим, помоги ему!
287. СР. Бандит на крыше стреляет.
288. СР. Павлик на крыше стреляет.
289. ОБЩ. Убитый бандит падает с крыши вагона.

Вот это и есть самое главное.

Можно самолично отправиться в тир или на другой аттракцион, а можно, сидя в кинозале, испытать сходные переживания, только многократно умноженные налетающей лавиной кадров, силой и ритмом бешеного монтажа.

Все загадочно и таинственно в этом фильме, если искать у его постановщика желание быть историком первых лет советской милиции, быть приверженцем жанра вестерна, быть создателем интересных, неожиданных мизансцен или оригинального монтажного решения. И все становится куда как просто, лишь только допустишь, что С. Гаспарова вполне устраивала ситуация «казаться». Его привлекала возможность выглядеть историком, не будучи им ни в какой степени, возможность прослыть сторонником и посильным продолжателем традиции вестерна, по существу же весьма бесцеремонно относясь к этому канону, возможность пользоваться репутацией профессионального режиссера, не ставя ни во что даже ремесленные навыки своей профессии. Жизнь без обязательств, разумеется невозможна, но как же влечет она податливую душу!

Так рождаются на свет фильмы-фантомы, которые усиленно выдают себя за то, чем они не являются на самом деле.





*Фильмы Одесской киностудии хорошо известны широкому зрителю. Их популярность во многом связана с той ярко выраженной жанровой принадлежностью экранного повествования, которая неизменно помогает картине найти свою заинтересованную аудиторию, тем более что работники студии ориентируются на любимые публикой жанры. Однако, как подтверждают публикуемые ниже размышления кинематографистов, жанровые поиски для них отнюдь не самоцель, соизмерять замыслы фильмов с теми волнующими проблемами, которыми живет современное общество, — вот тот главный ориентир, который указывает направление пути. Об этом и идет речь в высказываниях режиссеров Одесской студии.*

*Виллен Новак*

# Понять другого — понять себя

*— Действие вашей новой картины разворачивается на борту атомной подводной лодки в мирное время, в наши дни. Чем заинтересовал вас сценарный материал?*

— Я мог бы сказать, что наш фильм «Третье измерение» повествует о буднях подводников, что мы стремились показать зрителям достоверный портрет современного моряка. И это было бы правильным и... общим местом. Ведь дело не столько в романтической профессии наших героев, для которых каждый рабочий день связан с риском, опасностью, а в нравственных ценностях, которыми жив человек и которые в равной мере важны для всех нас — и для романтиков, и для реалистов. Выявить эти ценности, по возможности глубоко проникнув в духовный мир современного человека, — вот что казалось нам наиболее существенным. Другое дело, что ситуация, если хотите, производственная ситуация, в которой находятся наши герои, диктует особые жизненные условия, позволяющие наиболее ярко, контрастно обнаружить внутренний нравственный потенциал личности, чем мы, бесспорно, старались воспользоваться.

Исходя из этой общей творческой задачи, мы в нашей киноповести намеренно отказались от эффектов, которых, казалось бы, вправе ждать зрители, — у нас не будет ЧП, не будет стрельбы; учебная торпедная атака не в счет. Мы хотим неторопливо исследовать отношения в офицерской среде, психологию моряков, не прибегая к сильнодействующим средствам: экстремальным ситуациям и т. п. Разве месяц под водой, без всплытия, — это само по себе не экстремальная ситуация?

Если для нас и важны какие-то специфические приметы профессии подводника, то это никак не внешние детали, возбуждающие лишь сиюминутный интерес, а вернее, даже любопытство зрителей. Мы делаем акцент лишь на тех приметах образа жизни героев, которые сказываются на их судьбах и характерах. Так, например, нас волнует мысль о том, что люди, получившие академические знания, умеющие руководить сложнейшей техникой, люди высоких моральных качеств, для которых понятия «Родина», «офицерская честь», «долг», «патриотизм» составляют самое существо их жизни, вынуждены отдавать свои силы и знания на поддержание в постоянной боевой готовности смертоносного оружия. Этот драматический парадокс, который так или иначе переживает каждый из героев, для них внутренне уравновешен лишь твердой уверенностью в гуманности их миссии, в том, что их боевая готовность — залог мира на земле.

Наверное, именно ощущая устремленность наших героев к миру, к созиданию, я постоянно в процессе работы обращался мыслью к образам абсолютно не военным, которые, к сожалению, не могли быть впрямую использованы в картине. Вдруг виделось что-то очень мирное — вспаханная земля, виноградник, хлеба... Чтобы точнее передать мои ощущения, приведу дорогие для меня строки из последней книги Федора Трофимовича Моргуна:

«Нельзя не любоваться красотой полтавского края. Выйдешь за околицу села, утонувшего в вишневых садах, — и перед тобой открывается чарующая картина: обрамленные

лесополосами пшеничные поля, кукурузные и свекловичные плантации. Словно цветники, площади под золотоголовым подсолнечником. А дальше — зеленые дубравы, тихие прозрачные речки. И кажется, что слышишь певучие строки Шевченко, Котляревского, зримо оживают гоголевские «Вечера на хуторе близ Диканьки». И тут же тревожная мысль: как сберечь щедрость земли, как приумножить ее?»

Однако противостояние — война и мир — составляет лишь фон, на котором разворачивается основное драматическое действие. Главная коллизия, предложенная сценаристами Л. Боричем и Н. Бирманом, на первый взгляд, широко распространена: человек со стороны.

С момента появления пьесы И. Дворецкого меня всегда чрезвычайно занимали Чешков и герои, ему подобные. Мне все казалось: здесь что-то не так, нельзя же без оговорок принять характер, в котором деловитость предстает, по сути, в обесчеловеченной своей форме. Мне могут возразить, что Чешков — сложнее. Я соглашусь. Мне ясна социальная обусловленность возникновения такого литературного типа. Но сердцем я его никогда не принимал. И вот представился случай выразить свою позицию.

Есть в нашей картине командир Букреев — во многих своих чисто человеческих проявлениях он самый настоящий Чешков: жесткий, невнимательный к людям, готовый идти на пролом. Есть и замполит Ковалев, который, согласно традиционной схеме, является на лодке «человеком со стороны». Но в отличие от Чешкова и от Букреева он мягок, деликатен, душевен, и в этом для меня подлинный критерий его деловитости. Как видите, традиционная схема вывернута наизнанку. Однако нам не хотелось бы вместо одной схемы предлагать другую. Мы не стремимся свести все добродетели в образе Ковалева, а все зло укоренить в характере Букреева. Букреев вовсе не ходячий устав. Он — индивидуальность. Он, к примеру, бескомпромиссен не только с подчиненными, но остается самим собою и в отношениях с командованием. И потому мы надеемся, что наши поиски в нем третьего измерения — теплоты, добросердечия — увенчаются успехом. Хочется доказать, что в конце-то концов именно человечность одушевляет поступки людей и делает их нужными, полезными, в том числе и с деловой точки зрения.

Человечность для наших героев-подводников — критерий особенно существенный. Вынужденные жить в полной изоляции и оторванности от мира, они уповают лишь «на руку друга». Вот почему подводники — всегда семья, настоящая, тесно спаянная, которую не так-то просто создать. Тут уровень общения между людьми удивительно высок. Они преданы друг другу не на словах, а на деле, это сквозит в каждом их поступке. И глубоко символичным кажется мне правило, согласно которому все на лодке во время похода — от матроса до адмирала, совершающего инспекторский рейс, — облачены в унифицированную форму с нашивкой РБ — радиационная безопасность.

*— Но ведь «человечность» — универсальная нравственная категория. Вы же, насколько я понял, стремитесь выявить те нравственные ценности, которые определяют духовный мир именно современного человека. И что для вас вообще современное в кинематографе? Ведь очевидно, что это не совпадение даты событий фильма с календарем, не номинальная причастность героев картины к заботам сегодняшнего дня. Хотя, к сожалению, иным режиссерам этого кажется достаточным для утверждения: проблематика моей картины современна...*

— Мне трудно ответить на этот вопрос кратко. Но если все-таки попытаться, то можно сказать так. Фильм только тогда современен, какая бы эпоха ни предстала перед нами на экране, когда современен метод художественного мышления его авторов, что проявляется и в том, как мыслят герои ленты, и в том, как она срежиссирована, и в том, какова ее глубинная, внутренняя связь с объективной реальностью.

В картине, претендующей на анализ современных проблем, обязательно, на мой взгляд, должен быть учтен элемент социального ожидания при условии принципиально твердой, отчетливо выраженной партийности взгляда кинематографиста. Современной позиции в киноискусстве противопоказано занудное пережевывание прописных истин — мысль художника обязана быть парадоксальной, в ее течении должны сталкиваться полемически заостренные, противоречивые структуры, она должна идти, как выразился однажды на страницах «Искусства кино» киновед Евгений Вейцман, по наиболее информативным участкам ситуации, что бывает, когда человек во внезапном озарении, не зная всех граней проблемы, вдруг верно схватывает ее существо, масштабы и значение. Современный фильм так же склонен к публицистичности, как и к философскому исследованию мира...

Говорить об этом можно очень долго. Для меня ясно одно: лишь высокий современный уровень мышления всего авторского коллектива ведет к тому, что картина начинает не просто отражать действительность, но становится фактом этой самой действительности, способствует прогрессивным в ней переменам.

И потом — подлинно современное искусство обязано искать ответы на актуальные вопросы времени. По мере сил это пытаюсь делать и я, обращаясь ли к эпохе зарождения

Советской власти в «Красных дипкурьерах», к периоду начала Великой Отечественной войны во «Вторжении» или, как сейчас, к жизни современных подводников. Мне хочется добиться, чтобы человек, посмотревший мою картину, лучше думал об окружающих его людях. Ведь в конечном счете в наше время спрессованных расстояний, сверхскоростей и мегаэнергий часто решение глобальных проблем лежит в сфере взаимопонимания между двумя людьми, сидящими рядом и глядящими друг другу в глаза. Понять другого — понять себя.

*Ярослав Лупий*

# В поисках гармонии

*— Сценарий Олега Осетинского, по которому поставлен ваш новый фильм «Сто радостей, или Книга великих открытий», создан на основе известных рассказов Виталия Бианки. Свою работу вы адресуете самым юным зрителям. Вместе с тем, как я знаю, вы стремитесь придать своей картине характер «экологической притчи», ввести в повествование философское рассуждение о природе и человеке. Как совместить это с необходимостью увлечь действием самую, как известно, взыскательную и придирчивую аудиторию — детей?*

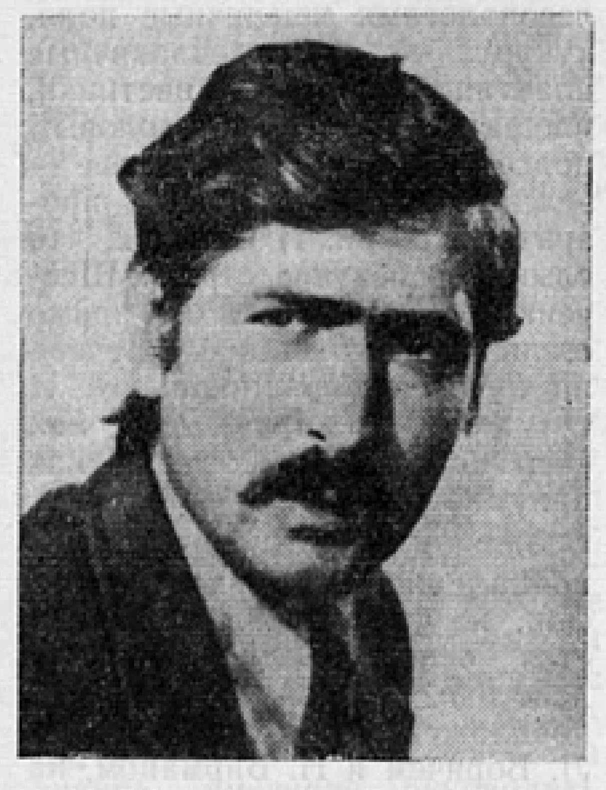
— Видите ли, и в сценарии, и, как мне кажется, в фильме мы довольно далеко ушли от Бианки, хотя, конечно, постарались сохранить его интонации, сберечь присущее его философии чувство единства, кровного родства человека и окружающей среды.

Пожалуй, несколько изменился в процессе работы и адрес нашей картины. По-видимому, это будет не столько фильм для детей, сколько фильм, который дети должны смотреть вместе с родителями. В некотором роде — семейная картина, из категории тех, которые так настойчиво, талантливо пропагандирует Ролан Быков.

По крайней мере, жестко задуманная сцена глухариной охоты или эпизод гибели охотничьего пса Рогдая в безрассудной и неправедной погоне нашего героя за прекрасным Одинцом, неприступным и одиноким лосем, — все это рассчитано именно на такое «коллективное» восприятие «отцов и детей».

Вряд ли найдется на земле человек, который был бы равнодушен к так называемым «красотам природы». Но это еще не любовь к ней. Это чувство поверхностное, внешнее, эгоистичное — ему не чужды порой люди черствые, сухие, даже равнодушные... Речь в фильме о другом. О понимании природы как части самого себя и как целого, в которое ты включен частицей, об умении не только слушать, но слышать ее. Это могут дети. Они, как язычники, одушевляют неодушевленное, наделяют растения и животных разумом, говорят на языке трав, деревьев, камней, не выделяя себя из среды обитания. Так было со всеми нами на заре человечества. Генетический отзвук этой великой целостности, отзвук благородного и могуче-волшебного детства должен звучать в наших сердцах всегда. И только в этом случае Земле не будет грозить ни атомная катастрофа, ни постепенное удушье, вызванное уничтожением лесов — ее легких, ни смерть от жажды из-за пересыхания рек — ее артерий...

*— Перед вами была сложная задача. Сложная еще и потому, что не так уж давно на*



*экраны вышел «Белый пароход» по Чингизу Айтматову...*

— Да, конечно... Я понимаю вас... Фильм Болота Шамшиева и мне пришелся по душе, и ставит он действительно те же проблемы. Но ведь это не значит, что тема отныне закрыта. У нее немало граней, тончайших нюансов. Не стоит формулировать ее узко — защита природы. Нет, это и защита человека, воспитание в нем высшей духовности... Помните фильм А. Эфроса «В четверг и больше никогда», где осуждается в конце концов не просто браконьерство, а убийство чувств, нравственности.

Или вспомните глубочайшую сентенцию Григория Сковороды... Не ручаюсь за точность цитирования, но суть передам верно. Звучит это примерно так: дух — вот что делает дерево деревом, траву — травой, человека — человеком; без этого дерево — дрова, трава — сено, человек — труп.

Наш фильм — тоже об охоте, понимаемой не только как покушение на природу, но и как символ самоуничтожения.

Наш материал — в родственной связи с детской сказкой. Наши звери говорят человечьими голосами, каждая травинка поднимается острием в самое небо, деревья, ягоды, лопухи

становятся таинственными сказочными зарослями. Только в такой обстановке возможен и наш лось Одинец, и глухариная трагедия — все, что приводит героя, ранее страстного охотника, к решению навсегда отказаться от этого занятия.

Думаю, что подобный спор с самим собой необходим на пути к новому обретению идеала. К этому выводу приходишь неизбежно, когда оказываешься в таких местах, как, к примеру, Печорский заповедник на Северном Урале, где мы сняли значительную часть нашей картины. Надо стремиться к гармонии бытия человека с природой. И не последнюю роль в этом деле может сыграть искусство.

— *Вы оптимист!*

— А как же... Вот недавно встретил в «Труде» такую информацию: «Впервые в Карпатском национальном парке выданы лицензии для любителей фотоохоты. Их сопровождают егери по тем горным маршрутам, которые разработали экологи и работники лесного хозяйства». Разве вы не видите в этом завязи новых взаимоотношений между Человеком и Природой?

— *В ваших картинах вы непременно обращаетесь к народным типам — это и сестры в «Моих дорогих», и мальчонка в «Хлебе детства моего», и строители мостов в «Багряных берегах». Закономерно ли это? И если да, то как вы внутренне связываете эту закономерность с новой вашей работой?*

— По-видимому, мне это ближе, и отзвук в душе вызывает такая сценарная литература, где я нахожу приметы народной жизни, народных характеров. Меня более всего привлекают сюжеты, связанные с «жизнью на земле», причем в таком приближении, чтобы можно было разглядеть строение хлебного колоса. Я думаю, что именно в жизни человека, находящегося в прямых отношениях с землей, а если брать шире — и здесь мостик к новой моей работе, — вообще с природой, только и можно отыскать общий знаменатель для всего сущего, общее решение великого числа человеческих проблем.

...Помните, какой замечательной фразой открывается «Женьшень» Пришвина? «Звери третичной эпохи земли не изменили своей родине, когда она оледенела, и если бы сразу, то какой бы это ужас был тигру увидеть свой след на снегу!» Как сказано, а? Хорошо бы и нам почаще думать о том, что, если мы будем безрассудны, рано или поздно настанет минута, когда с горечью придется оглянуться на собственные следы, оставленные на этой планете. Нам здесь жить.

*Интервью вел В. Барановский*

*Одесса*

---

## Медали имени А. П. Довженко

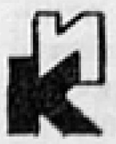
**В 1982 году медалями имени А. П. Довженко за создание лучших кинопроизведений на героико-патриотическую тему награждены:**

**Серебряными медалями**

**Центральная студия документальных фильмов** — за создание полнометражного документального кинофильма «Такой солдат непобедим» (автор сценария и дикторского текста И. Ицков, авторы сценария и кинорежиссеры А. Воронцов и И. Гутман, кинооператоры: В. Байков, К. Дурнов, Г. Епифанов, А. Истомин, В. Маев, И. Осипов, В. Фроленко, А. Неговский , В. Ресенчук);

**Фокин Владимир Петрович, кинорежиссер,** — за создание кинофильма «Александр маленький» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького);

**Смирнов Олег Павлович,** автор сценария, **Живолуб Виктор Николаевич,** кинорежиссер, **Ивашов Владимир Сергеевич,** актер, — за создание кинофильма «Право на выстрел» (производство Центральной киностудии детских и юношеских фильмов имени М. Горького).



# Время и герои Евгения Урбанского

*...Исполнилось 50 лет со дня рождения Евгения Урбанского. Полвека, из которых на его жизнь пришлось всего 33 года... Какой малый срок, отпущенный судьбой, но как насыщенно, красиво, значительно он прожит!*

*Свою творческую биографию Урбанский начал с «высокой отметки» — Василием Губановым из «Коммуниста», воплотив в этом образе то, что знаменовало определяющие черты эпохи: революционную веру, повседневный героизм, волю к борьбе. Актер не декларировал эти качества своего героя — они были его человеческой сутью, были одухотворены его душевным порывом. Поэтому и стал Василий Губанов не просто любимым киногероем — человеком, указывающим направление жизненного пути, мерилом правды, преданности, совести.*

*И в дальнейшем Урбанский стремился не только достоверно воссоздать черты характера — старался раскрыть масштаб личности, постигнув в герое главное, то, что составляет его нравственную, духовную основу. Не случайно даже такая эпизодическая роль, как солдат-инвалид в «Балладе о солдате», оказалась весьма приметным явлением в нашем киноискусстве: малая протяженность экранного времени не помешала глубине прочтения характера, с удивительной эмоциональностью воплощенного Евгением Урбанским.*

*Астахов в «Чистом небе», Пронякин в «Большой руде», Сергей в «Неотправленном письме» — это прежде всего душевный взлет, сила преодоления, нерушимая цельность... Актер страстно утверждал мужественные качества героев и не менее решительно настаивал на теплоте их чувств, человечности, доброте.*

*Своим искусством он воевал за высокие цели, светлые идеалы.*

*И делал это с полным на то правом, так как сам, собственной личностью являл пример человека мужественного, принципиального, душой и сердцем открытого людям.*

*Он был талантлив. Но не эксплуатировал, а развивал свой талант. Не расходовал его впустую, а заставлял служить большим, благородным задачам.*

*Время отразилось в его созданиях полнотой содержания, остротой противоречий, пафосом новизны. Искусство Урбанского помогало и помогает лучше понять сущность советского человека, ощутить высокий гражданский и нравственный потенциал нашего современника. Как нужен актер такого склада, таких устремлений, такого масштаба и сегодня!*

*Мысль эта пронизывает публикуемые ниже воспоминания и размышления его товарищей по искусству, высказывания кинозрителей. Они говорят об Урбанском как о вдохновенном, требовательном художнике, они рисуют портрет прекрасного человека.*

*Когда так рано уходит тот, с кем были связаны многие надежды в искусстве, имя его нередко сопрягается с легендами разного толка. Мы попытались воссоздать образ Урбанского без легенд — представить его читателям в живой атмосфере творческого горения, интенсивного труда, полноты мироощущения, без которой он не мыслил своего существования и в которой находил все новые импульсы для того, чтобы служить своим искусством людям.*

*Юлий Райзман*

## Богатство личности

«Коммунисту» — почти четверть века. Срок солидный. Однако образ Василия Губанова не потускнел с годами, не поблек. Он продолжает волновать зрителей и сегодня. И по-прежнему для них образ коммуниста Губанова неотделим от актера Евгения Урбанского. Ему выпала на долю эта редкая удача. Как Борису Бабочкину — Чапаеву, Борису Чиркову — Максиму, Вере Марецкой — Варваре Мартыновой.

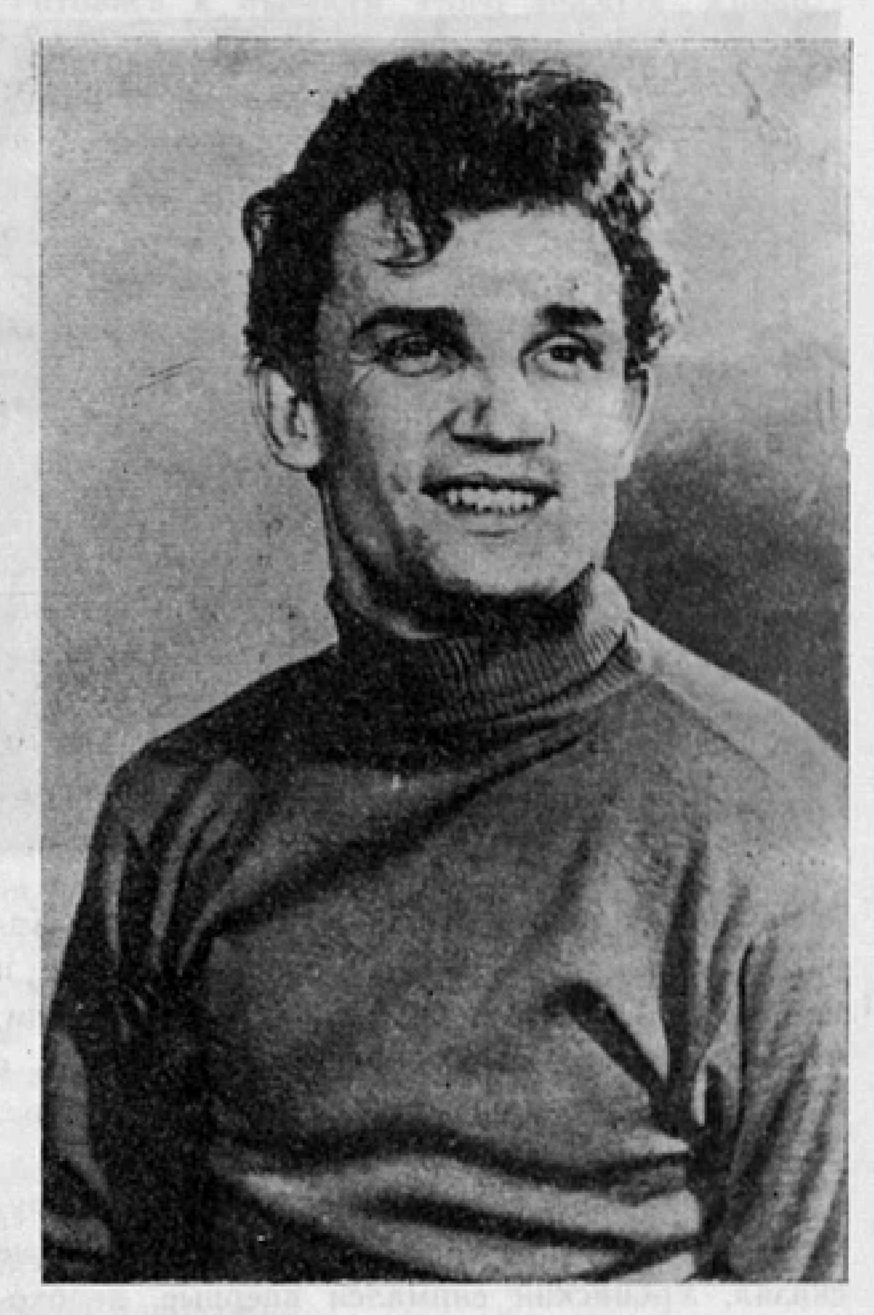
... Обычно я работаю над сценарием вместе с кинодраматургом с момента зарождения

замысла. Нередко в самом его начале, в истоке, возникает в воображении характер центрального персонажа, он и определяет все остальное. Поэтому я абсолютно ясно вижу будущего героя фильма. Этому моему отчетливому представлению и должен соответствовать исполнитель. Я не могу и не хочу приспосабливать сложившуюся роль к актеру. Точно так же мне не нужно, чтобы актер ломал себя, приспосабливаясь к роли, насиловал свою творческую индивидуальность. К чему же я стремлюсь? К тому, чтобы роль и актер абсолютно совпадали. Поэтому выбор исполнителей, причем не только на главные роли, для меня всегда очень сложный и длительный процесс.

Правда, бывают счастливые исключения. Так, актрису на центральную роль фильма «Машенька» я не искал. Еще во время работы над сценарием, когда характер героини мне был уже ясен, я увидел в этой роли свою ученицу по актерской школе при «Мосфильме» Валентину Караваеву. Эта скромная, неброской внешности, можно даже сказать, неприметная и очень стеснительная девушка на занятиях порой поражала меня вспышками подлинного вдохновения. И я утвердился в мысли, что именно она станет Машенькой. Актриса, как известно, прекрасно сыграла эту роль.

Приступая к работе над картиной «Коммунист», я понимал, что самым трудным будет найти исполнителя на роль Василия Губанова: среди известных мне актеров я не видел ни одного кандидата. Однако все решилось быстрее, чем я предполагал. Ассистенты показали мне две фотопробы. На одной из фотографий я увидел высокого, крепко сбитого молодого человека в солдатской шинели с открытым, мужественным лицом. Твердый взгляд. Копна разметавшихся волос. Сведения о нем были самые скудные. Евгений Урбанский. Только что окончил Школу-студию МХАТа. Никакого «послужного списка» ни в кино, ни в театре. Значит, никакого кинематографического опыта. Все же я попросил его приехать.

Как только я его увидел, понял: передо мной — мой Губанов. Актер и роль совпадали



*Евгений Урбанский*

не только типажно. Я почувствовал, что внутренний мир Урбанского близок характеру Василия Губанова, что они родственные души.

Однако трудности предстоящей работы были очевидны. Первая из них — профессиональная неопытность актера. Кроме того, события фильма — первые годы Советского государства — были для Урбанского далекой историей. Мое поколение знает таких людей, как Василий Губанов, очень хорошо, поколение же Урбанского только читало о них в книгах. Поэтому главным в работе над ролью стали наши беседы с молодым актером. Я рассказывал ему о том времени и о тех людях, о неповторимой атмосфере героических лет, о романтическом подъеме. Мне было важно чтобы актер с самого начала проникся строем мыслей и чувств отображаемой эпохи.



*«Коммунист»*

Урбанский был серьезен и внимателен. Характер героя становился ему все ближе и понятнее. А я все более убеждался в том, что Урбанский — подлинно русский актер, с глубоко национальным складом характера. Это было очень важно.

Но одно дело — вживание в образ, другое — его экранное воплощение. Как я уже сказал, Урбанский снимался впервые, необходимой кинематографической техникой актер не обладал. Поэтому я понимал, что мне придется выступить в роли педагога, а Урбанскому — продолжить свои занятия актерским мастерством, но уже с точным прицелом на образ Губанова. Меня радовало, что Урбанский оказался не только чутким, восприимчивым, мыслящим, но и работоспособным, целеустремленным, дисциплинированным актером. Первые сцены я снимал, заведомо зная, что они для Урбанского будут «пробой пера», первой его кинопрактикой. Впоследствии эти сцены мы пересняли. Поначалу неопытный и застенчивый, Евгений пытался использовать некоторые бытовавшие тогда штампы «социального героя», хотя сам чувствовал, что ему чужды, как и Василию Губанову, малейшая хо-

Мы хотели раскрыть пафос и героизм революционного времени в образе рядового бойца революции. Губанов отнюдь не монументален, он красноармеец, вернувшийся с фронта и назначенный на более чем прозаическую должность кладовщика стройки. Он мыслит категориями мировой революции, жаждет больших дел и поначалу это назначение воспринимает как оскорбление. На склад он идет, подчиняясь партийной дисциплине. Но вскоре убеждается, как важна эта работа и как много зависит от него самого. Урбанский точно, убедительно показал эволюцию своего героя, раскрыв его внутренний масштаб, его повседневный героизм.

После первых съемок застенчивость и скованность актера ушли, он работал все увереннее. Поначалу он не знал, что делать со своими мощными, длинными руками. Они мешали ему. Но вскоре стали пластически выразительными, помогали передавать самые разные душевные состояния героя: ярость и нежность, решимость и растерянность. Он работал с исключительной самоотдачей. Подчеркну, что он совсем не был похож на тех молодых современных актеров, которые еще не успели ни-

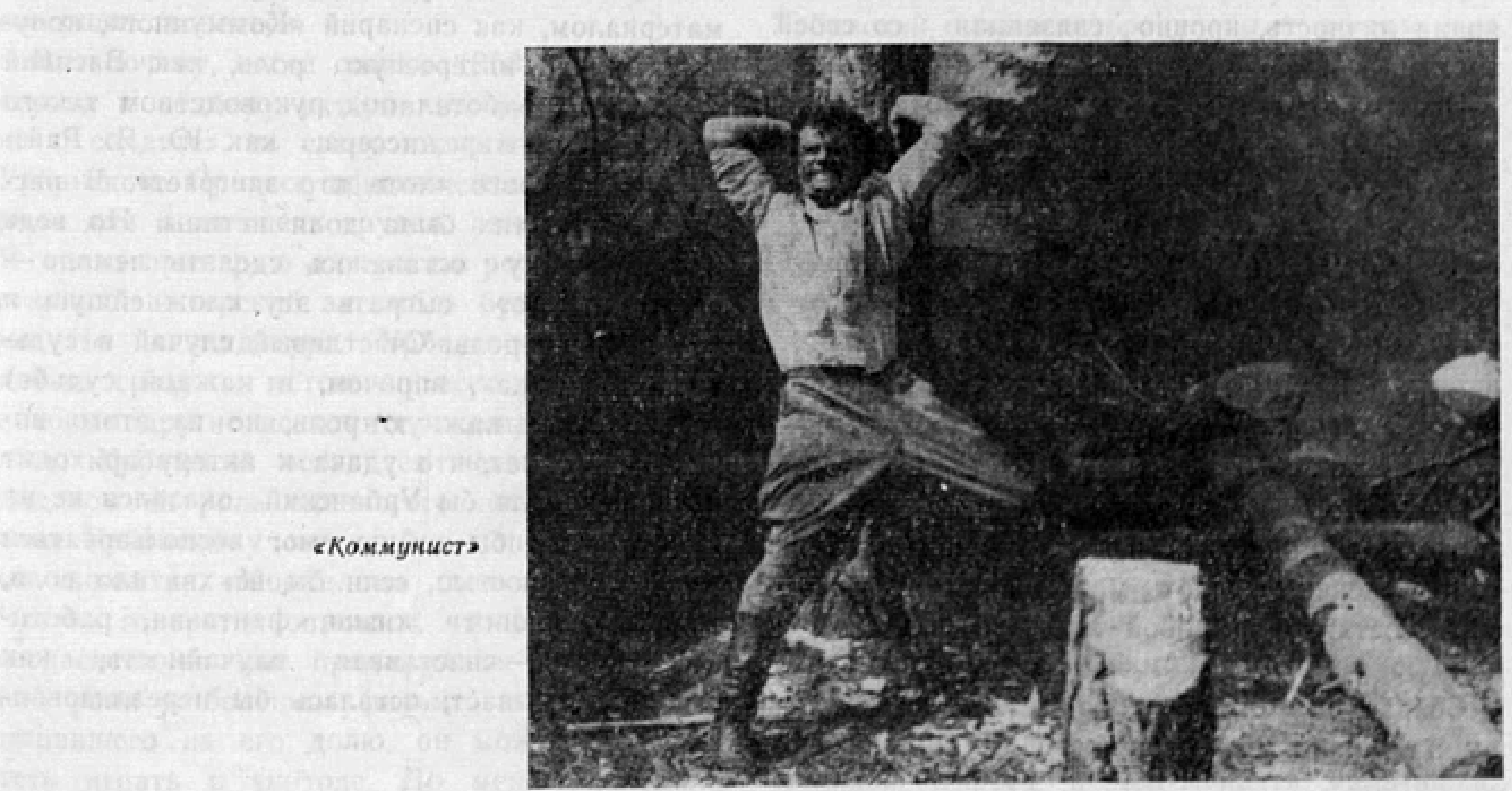
низма. Напротив, он хотел учиться, стать профессионалом и вложить в роль все, на что способен. Он был равнодушен к внешним признакам актерской профессии, его интересовало только само дело, сама работа. Помню, в то время он был влюблен. С какой чистотой, как рыцарственно, с каким достоинством нес он свое чувство! Это душевное состояние роднило его с миром чувств Василия Губанова, с его трогательной любовью к Анюте.

Так рождался образ, который стал близок миллионам зрителей потому, что в нем были правда времени, достоверность характера.

Я уже говорил, что не люблю приспосабливать роль к актеру. Однако каждый режиссер знает, что талантливый актер может обогатить роль, раздвинуть ее границы, углубить. Он может внести много нового в сцену и так сыграть ее, что она займет более важное место в фильме, чем то, которое было предусмотрено сценарием. Так произошло у нас с эпизодом «Рубка леса», о котором всегда вспоминают, когда речь заходит о «Коммунисте» или об Урбанском. Этот эпизод, тщательно разработанный в сценарии, в исполнении Урбанского не только стал максимальным выражением характера Василия Губанова, но и обрел, я бы сказал, некое символическое значение для фильма в целом.

Готовясь к съемкам этого эпизода, Урбанский брал топор, уходил в лес и рубил. Однажды во время этой «репетиции» его увидел Евгений Иосифович Габрилович, приехавший к нам в Переяславль-Залесский, и поразился упорству и самоотдаче актера. Для него в роли не было второстепенных, проходных мест. Он хотел вести образ на едином дыхании, на высоком внутреннем напряжении, не отрывая характер героя от повседневности, но и не приземляя, не мельча, не обытовляя его. Внешне сдержанный, Урбанский был актером огромного темперамента. Но он умел его укротить, когда этого требовала логика характера, и давать ему волю там, где это было нужно, раскрывать полностью, как в эпизоде трагической гибели героя.

Мы хотели передать в своем фильме страстную веру революционной эпохи в победу идеалов Октября, рассказать о первом поколении строителей социализма. Мы обращались ко всем зрителям, но особенно — к молодежи. Новые поколения порой несколько скептически воспринимают героические образы прошлого, как некоторую идеализацию или романтизацию действительности. Мы хотели приблизить то далекое время к нашим дням, показать его изнутри, через характеры и судьбы рядовых бойцов революции.



*«Коммунист»*

Осуществить наш замысел мы могли только при одном условии: зрители должны были поверить в Губанова и полюбить его. Более того, он должен был стать для них примером высшей нравственности, оставаясь живым, близким и понятным человеком. И если это произошло, то отдадим должное актеру Евгению Урбанскому: именно ему фильм в первую очередь обязан своим успехом.

Он появился вовремя, этот замечательный актер, успевший сыграть всего несколько ролей, но так полно выразивший свое время. Не календарное, а историческое. Календарное время ушло, историческое время Урбанского осталось. Оно продолжается. Роли Урбанского в «Балладе о солдате», в «Чистом небе» — это большие, серьезные, цельные работы, которые говорят о том, что Урбанский был не просто очень талантливый, но глубоко мыслящий актер-гражданин со своей внутренней темой в искусстве, со своей позицией, нравственными идеалами. Мне кажется, что созданное им на экране и на сцене раскрыло лишь одну, пусть и прекрасную, грань его огромного дарования. Он был очень нужен нашему искусству, чтобы сказать много важного о времени и о себе. Он нужен нам и сегодня, актер такого таланта и человеческого масштаба, такая богатая, яркая личность, кровно связанная со своей эпохой.

Время Евгения Урбанского продолжается.

*Григорий Чухрай*

## В нем жил большой художник

Есть люди, которые, ненадолго явившись на свет, успевают сделать много хорошего и уходят, оставив за собой добрые дела свои и добрую память. Таким был Евгений Урбанский.

Сейчас ему было бы 50 лет. К несчастью, он не дожил до этого возраста. Он трагически погиб на съемках картины «Директор», когда ему было 33 года.

За свою короткую жизнь Евгений Яковлевич Урбанский успел сыграть четырнадцать ролей на сцене Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, участвовать в семнадцати телевизионных передачах и радиопостановках и сняться в восьми кинофильмах. Но то не очень многое, что ему довелось сделать, составило заметный вклад в советское театральное и кинематографическое искусство.

Большинство кинолент устаревает по прошествии нескольких лет. Есть даже такие, которые живут всего несколько месяцев. Фильм «Коммунист» Юлия Райзмана и Евгения Габриловича смотрится и сегодня с огромным волнением. Мне кажется, что он сейчас даже более актуален, чем в 1957 году, когда вышел на экраны.

Помню, какое огромное впечатление произвел на меня этот прекрасный фильм. Помню, как полюбился зрителю герой его, Василий Губанов, да и исполнитель этой роли Урбанский стал одним из самых любимых актеров советского зрителя.

Говорили, что Урбанскому просто повезло: в первой же своей роли в кино он столкнулся с таким великолепным драматургическим материалом, как сценарий «Коммунист», получил такую интересную роль, как Василий Губанов, и работал под руководством такого замечательного режиссера, как Ю. Я. Райзман, у которого «хоть кто заиграет». В рассуждениях этих была доля истины. Но ведь и Урбанскому оставалось сделать немало — «всего-навсего» сыграть эту сложнейшую и труднейшую роль. Счастливый случай в судьбе актера (как, впрочем, в каждой судьбе) играет очень важную роль, но из этого никак не следует, что удача к актеру приходит случайно. Если бы Урбанский оказался не на высоте, если бы он не смог воспользоваться этой случайностью, если бы не хватило воли, таланта, знания жизни, фантазии, работоспособности — счастливая случайность, как это часто бывает, осталась бы нереализованной.


*«Баллада о солдате»*

Блестящий дебют Урбанского обратил на себя внимание не только зрителей и критики, которые весьма высоко оценили молодого актера, на него обратили внимание и кинематографисты. Было ясно, что возможности Урбанского далеко не исчерпаны в этой роли, что талант актера будет развиваться, расти, совершенствоваться.

Вот почему, когда осенью 1958 года я приступил к подбору актеров на фильм «Баллада о солдате», то сразу подумал о Евгении Урбанском. Процесс приглашения актеров на роли для меня очень труден, даже мучителен. Я долго примеряю актера на роль, долго составляю актерский ансамбль будущего фильма. Но кандидатура Урбанского возникла как-то сразу, и потом во всех вариантах, в которых другие исполнители неизбежно менялись, Урбанский оставался неизменным кандидатом на роль одноногого солдата. Я послал Урбанскому сценарий и попросил, чтобы он зашел на «Мосфильм» для переговоров. Честно говоря, я опасался, что Урбанский не согласится на мое предложение. После главной роли в большом фильме, после успеха, выпавшего на его долю, он может не захотеть играть в эпизоде. До меня доходили слухи, что от нескольких больших ролей, которые ему предлагали после «Коммуниста», он уже отказался. А я не представлял себе в этой роли кого-нибудь другого, кроме Урбанского.

Когда он явился для переговоров, в моем кабинете на «Мосфильме» сразу стало тесно. Урбанский оказался гораздо выше ростом, чем я представлял себе по фильму.

— Вот вы какой, — сказал я и пригласил его сесть.

Мне показалось, что Урбанский помрачнел еще больше.

— Прочитали ли вы наш сценарий?

— Да, — односложно ответил он.

— Что вы о нем думаете?

Урбанский опустил глаза, помолчал, потом сказал решительно:

— Я бы хотел играть инвалида. По-моему, это — мое.

— Мне тоже так кажется, — сказал я.

Урбанский улыбнулся.

Улыбка чрезвычайно изменяла его. Когда он был серьезен, то казался значительно старше своего возраста, но стоило ему улыбнуться — и становилось ясно, что он совсем еще молодой человек, в чем-то почти мальчишка.

Скоро я понял, что чрезмерная серьезность Урбанского была выражением его смущения. Освоившись, он стал совсем другим: веселым, увлеченным. Глядя, как он улыбается, я думал: «Вот так будет улыбаться наш инвалид, когда рябой солдат-балагур станет рассказывать свои байки».

— Мне хотелось бы познакомить вас с одним интересным парнишкой. Хотелось бы посмотреть на вас вместе.

Моя помощница, режиссер Маргарита Григорьевна Чернова, которая присутствовала при этом разговоре, вышла из кабинета и вскоре возвратилась с Володей Ивашовым.

Володя был в приподнятом настроении. Его, студента ВГИКа, пригласили на «Мосфильм», пробуют на главную роль в фильме, познакомили со знаменитым артистом Урбанским. Словом, он был непосредственно, по-юношески счастлив. Урбанский чуть снисходительно улыбался, понимая, что с Володей происходит. Они прекрасно смотрелись вместе, тем более что Ивашов был уже в костюме своего героя.

Я видел, что Урбанский не просто общается с Володей, а как бы примеряется к нему, старается посмотреть с точки зрения своего героя. И это получалось. Это было «то самое», чего я ожидал, что хотел увидеть, что было мне необходимо: это была пара из нашей картины.

Расстались мы друзьями. Я сказал Урбанскому, что на роль инвалида он у меня единственный кандидат и что я на него рассчитываю. Урбанский попросил:

— Только, пожалуйста, если можно, без проб.

Я согласился. Мы пожали друг другу руку. С этого момента началась моя дружба с Урбанским, человеком, который занял особое место в моем творчестве и жизни.

Помню, как снималась сцена на привокзальной почте, куда инвалид зашел, чтобы отправить телеграмму жене. Урбанский с помощью костюмера и ассистента прилаживал на ногу специальное приспособление, ремнями притягивающее голень к бедру: ему предстояло играть одноногого. Операция эта была не из приятных: нога в таком положении быстро затекала и начинала болеть. Я посоветовал Жене подождать с этим, пока все будет окончательно готово к съемкам. Но он не послушал меня.

— К этому я тоже хочу привыкнуть.

Он стал на костыли и сделал несколько шагов по павильону, потом внимательно посмотрел на меня:

— Похоже?

На войне я был ранен, мне приходилось ходить на костылях. Я дал ему несколько советов, но сразу использовать их ему не удалось, и Женя огорчился.

— Не смущайтесь, что у вас получается не так ловко. Ведь наш инвалид прямо из госпиталя. Он еще не приобрел опыта ходить на костылях.

Но Урбанский не успокоился, пока у него не получилось так, как я ему показал.

— Теперь, кажется, ухватил, — сказал он довольно. — А неопытность и сыграть можно.

Рисунок эпизода сложился довольно быстро, но у актеров сцена сразу не пошла. Урбанский, опираясь на костыли, тяжело опустился на скамейку.

— Что тебе мешает? — спросил я, когда мы остались одни.

Урбанский поморщился, сказал с досадой:

— Это еще не стало моим, а уже надо играть... И потом, я боюсь сыграть сладенько.

Я поспешил успокоить его: сцена действительно трудная и еще не стала «его», но ищет он в правильном направлении, не жалеет себя, а решает задачу, как ему поступить: вернуться или не вернуться к жене.

— Значит, это понятно! — обрадовался Урбанский. — А я боялся... Терпеть не могу слезливых мужиков. Тут надо решать, как поступить. Он же любит жену. Он должен поступить справедливо и благородно. Пусть даже жестоко, но справедливо.

— Но то, что для него кажется благородным, телеграфистка считает подлым. И, по-моему, она права.

— Да. Она права, — Урбанский снова внимательно посмотрел на меня. — Я, кажется, знаю, как это нужно играть!

От волнения Урбанский даже поднялся на костыли.

— Ну что, перерыв кончился?

— Еще семь минут, — сказал я, посмотрев на часы. — Отдохни.

Но Урбанскому не терпелось. Он стал взволнованно ходить на костылях, останавливался, бормотал фразы из роли. Я старался не отвлекать его.

Его волнение передалось партнерам. Когда мы снова стали репетировать, Володя заиграл искренно и правдиво. Нина Меньшикова с полными слез глазами закричала инвалиду, протянувшему ей злополучную телеграмму:

— Это подло! Подло!.. Вас ждут, мучаются, а вы!.. — и заплакала, закрыв лицо руками.

Я доволен. Но Урбанский увлечен.

— Пожалуйста, еще разок, — просит он. — У меня реплика не совсем получилась.

Мы снимаем еще и еще.

После съемок Урбанский сильно хромает на отекшую за время съемок ногу.

— А все-таки ужасная штука кино, — говорит он. — Актер еще не влез в шкуру своего героя, текст роли еще не стал для него своим, а уже надо выдавать метраж... Нет, лучше в театре — там можно работать над ролью, от спектакля к спектаклю совершенствовать, углублять ее, попробовать и так и этак, исправить, что не нравится... — Урбанский замолчал, думая о чем-то своем, и вдруг сказал весело: — А сцена-то у нас получилась!

Мы работали дружно. Как во всякой творческой работе, были у нас и трудности, и тупики, из которых надо было вместе выбираться. Но мы были единомышленниками и поэтому быстро понимали друг друга. Роль Урбанскому удалась. Он часто говорил и на встречах со зрителями, и в интимных беседах, что очень любит эту роль. Я тоже люблю этот эпизод и не представляю себе «Балладу о солдате» без Урбанского. Однажды я признался ему, что опасался, согласится ли он сниматься в «Балладе...»

— Почему? — удивился он.

— Ну как же, о тебе ходили слухи, что ты привередничаешь, отказываешься от хороших ролей в хороших фильмах. А мы тебе предложили даже не роль, а маленький эпизод.

Женя улыбнулся:

— Побольше бы таких предложений, — и добавил: — Я ведь тоже понимаю, что мое, а что не мое.

После «Баллады...» я снимал «Чистое небо». И опять мы работали вместе. Урбанского на роль Астахова утвердили сразу. Он опять за-



*«Чистое небо». В перерыве между съемками. Е. Урбанский и Г. Чухрай*


*«Чистое небо»*

протестовал против проб. Но я объяснил ему, что пробы необходимы и для меня, и для молодой актрисы Нины Дробышевой, и он согласился.

Натурные сцены картины снимались в Ярославле, и несколько месяцев я жил бок о бок с Урбанским. Я хорошо узнал его и подружился с ним еще больше.

Рано утром мы выезжали на съемки. Снег, ради которого мы приехали из Москвы в Ярославль, быстро таял. Пришлось свозить его с Волги на улицы грузовиками и красить крыши мелом. Зимняя натура уходила значительно быстрее, чем мы рассчитывали. Надо было торопиться. Группа работала от рассвета дотемна. Актеры, как и вся группа, сильно уставали. Но Урбанский был двужильный. Придя в гостиницу и немного отдохнув, он искал общения с актерами. То увлекал их на спектакль Театра имени Волкова, то тянул в кино, то собирал у себя в номере и, взяв гитару, пел удалые русские песни. Голос у него был прекрасный.

Иногда на наших вечерах Женя запевал, а мы хором подпевали ему. Иногда читали стихи. Женя очень любил и хорошо знал поэзию Маяковского. Читал он превосходно. Он чем-то напоминал Маяковского: рост, фигура, замечательный низкий голос, могучий темперамент. Да и личность Урбанского была в чем-то сродни поэту. В нем тоже жил большой художник и гражданин страны, сознающий важность своего искусства, своего места в рабочем строю.

Помню, как на одной из репетиций «Чистого неба» я вписал в текст для Урбанского фразу: «Для тебя коммунизм красивое слово, а я этим словом жил и живу!». Один из членов группы, прочитав эту фразу, сказал:

— Это уж слишком в лоб.

— Но это правда. Астахов действительно жил этим, — возразил я.

— Подобных громких фраз было так много в плохих фильмах, что они перестали действовать на зрителей, — настаивал мой оппонент.

Урбанский, который присутствовал при этом, неожиданно вмешался в разговор:

— Для меня эта фраза имеет смысл, — сказал он. — Я это сыграю.

Тот, кто видел «Чистое небо», помнит, с какой убежденностью и болью он произнес эту фразу.

Вслед за «Чистым небом» я снимал фильм «Жили-были старик со старухой». Женя, к сожалению, здесь не снимался. Он был занят на картине «Директор» режиссера Салтыкова. Совместить эти два фильма не представлялось возможным: слишком далеко пришлось бы летать. Нам требовалась зимняя натура с морозами и снегом. Мы выехали на север, в город Инту. Неожиданно оказалось, что Инта — город, в котором вырос Евгений Урбанский. Здесь он ходил в школу, участвовал в самодеятельности, здесь жили его брат и мать. Я побывал у них в гостях, видел фотографию его отца, Якова Самойловича Урбанского — мужественного красивого человека. Те, кто помнил Якова Урбанского, говорили о нем с каким-то особым уважением: это был настоящий коммунист. Полина Филипповна приняла нас радушно, расспрашивала о Жене, рассказывала о нем и о своем муже. Я понял, что цельность и принципиальность, которые я любил в Жене, он унаследовал от своего отца.

В Москве я опять с головой окунулся в повседневные заботы. Да и Женя был очень занят работой в театре, в кино и на радио. Пару раз он побывал у нас дома. Один раз мы все-таки встретились в театре: Женя пригласил меня с женой посмотреть спектакль «Сейлемские ведьмы». Потом все вместе мы поехали на Сокол, где Женя с актрисой Дзидрой Ритенбергс, ставшей недавно его женой, получили небольшую квартирку. Мы провели хороший вечер в кругу их друзей. Пели, говорили об искусстве.

Человек очень веселый по натуре, Урбанский становился серьезным, когда речь заходила об искусстве, и никогда не позволял себе легких, поверхностных, а тем более циничных суждений о фильмах, спектаклях или о работе своих коллег. И он, и Дзидра были удивительно красивы в этот вечер. Они были счастливы.

После этого мы долгое время не встречались, хотя работали на одной студии — все было некогда. Столкнемся, бывало, где-нибудь в коридоре студии, пожмем на ходу друг другу руку, скажем, что надо бы выбрать время и встретиться, и разбежимся в разные стороны.

Однажды Женя позвонил мне.

— Завтра утром я улетаю в экспедицию.

— Куда?

— В Каракумы. Очень хочется повидаться. Приезжайте к нам.

Я только что возвратился со студии. День выдался трудный. Я был недоволен собой. Болело сердце.

— Нет, Женя, — сказал я. — Сегодня не могу. Как-нибудь в другой раз.

Я не мог себе представить, что другого раза уже никогда больше не будет...

*Софья Павлова*

# Я знала его таким

Получить роль такого масштаба, такой целеустремленной силы и социального звучания, какой была роль Василия Губанова в «Коммунисте» Е. Габриловича и Ю. Райзмана, — это не часто выпадает и зрелому актеру. А Женя Урбанский был дебютантом в кинематографе. Но, работая над ролью с Райзманом, он сумел вложить в образ весь свой духовный опыт, свое миропонимание, наполнив его искренней страстью, — и герой, придуманный авторами фильма, стал живой личностью, близкой и дорогой миллионам людей. Коммунист Василий Губанов и сегодня заставляет уже новые поколения поверять свою жизнь по высокому счету, являя воодушевляющий пример самоотверженного горения, преданной любви, чистой совести.

Талант Урбанского распознал, а потом раскрыл в молодом, неопытном еще актере Юлий Яковлевич Райзман.

Когда началась работа над картиной, Урбанского я еще не знала. Роль Анюты, на которую была утверждена, репетировала с другим партнером. Но однажды в репетиционный зал вошел Юлий Яковлевич и сказал, что Василия Губанова будет играть молодой актер, выпускник школы-студии МХАТа Евгений Урбанский...

Читая сценарий, я представляла Губанова

человеком мощным, одухотворенным, а передо мной появился чуть сутуловатый, худой, застенчивый юноша. Он походил на молодой дубок, у которого только-только распустились листочки. «Здесь репетиция?» — робко спросил он, подошел ко мне и пожал руку так, что я едва не потеряла сознание и растерянно пробормотала: «Это зачем?». «Я от всего сердца», — смущенно пояснил он.

«Нет, Губанов не такой! — говорило во мне чувство протеста. — Не может Анюта любить такого!» «Ты подожди, не торопись, — сдержал меня Юлий Яковлевич, — лучше посмотри, как он похож на Николая Баталова, какая у него улыбка!» Райзман проницательно почувствовал внутреннюю близость молодого актера Василию Губанову.

Женю утвердили. Помню, он отвел меня в сторону и хриплым голосом сказал:«Я знаю, что пробы ты проходила с другим, но взяли меня». И улыбнулся. Так широко, так обезоруживающе открыто, что мои сомнения вдруг рассеялись — я поверила в него.

Подошли репетиции. У Жени это была первая роль в кино, и, конечно, он сталкивался со множеством трудностей. Ему необходимо было действие, в нем кипела энергия, которую надо было выплеснуть наружу. Поэтому особенно тяжело давались ему сцены интимного характера. Жене нужен был простор, размах — лирические сцены этого не предполагали. К тому же мы еще не привыкли друг к другу, не было у нас того взаимопонимания, которое помогало бы преодолевать скованность и робость. А времени на репетиции отводилось очень мало, и играть страсть, которая вдруг охватила героев, конечно, было сложно. Я очень волновалась, когда начали репетировать сцену «У березы». Здесь Губанов после слов: «Не гулять с тобой я хочу, люблю я тебя, люблю!» должен подойти к Анюте и поцеловать ее. Женя произносил слова: «Люблю я тебя, люблю!» и... уходил. Он никак не мог найти ту естественность, ту искренность поведения, которая была необходима для этой сцены.

Но вот началась съемка. Я видела, как Женя был взволнован, у него тряслись руки, и у меня клокотало все внутри. Никогда не забуду: дали команду: «Мотор!», и Женя схватил меня, притиснул к дереву и поцеловал так, что я только выдохнула: «Ох!» и убежала. (Эта сцена больше не повторялась, она так и вошла в картину с первого дубля.) Женя стоял в какой-то растерянности, потом начал хохотать — громко не переставая. У него на лице было выражение счастья, освобождения — что это, наконец, произошло, что он переступил трудный для себя барьер... После съемки мы встретились, как два родных и близких человека. Я сказала: «Ну что, страшно?» «Ты знаешь, даже очень хорошо!» — смеясь, ответил Женя.

Между тем в других эпизодах после каждой съемки нам все время казалось, что сыграли мы не в полную силу, что могли бы сыграть гораздо лучше. Женя огорчался, что сделал мало, не так, как задумывал. Мы часто сами снова репетировали ту или иную сцену — так, как он хотел. И когда я говорила: «Снимать-то уже не будут!», он отвечал: «А вдруг то, что мы сделали, не понравится, а мы уже будем готовы и сыграем лучше».

Стремление сделать лучше, точнее никогда не оставляло Женю. В сцене, когда убивают Василия, ему казалось, что он падает не так, как нужно, что нет ощущения правды. И несколько раз падал на землю, в грязь. Ничто не могло его остановить, если он сознавал: что-то не получилось.

«Никакую роль я не могу сыграть, — признавался Женя, — не ощутив правды. У каждого человека своя правда. Свое оправдание и объяснение своих поступков, своей жизни... Не поняв, не нащупав в жизни человека этой правды, я не смогу сыграть его. Но в то же время я ищу эту правду через свое понимание жизни, и это свое понимание я и вношу в каждую роль».

Женя рос на наших глазах. Рос духовно, как личность, как актер. Когда я увидела сцену рубки леса, я его просто не узнала. Я была потрясена его красотой: в нем была та самая сила и мощь, та одухотворенность, которые я не сумела разглядеть вначале.

В Василии Губанове Урбанский не только верно понял существо правды своего героя, но сумел передать все ее значение, ее масштаб.

Только после того, как с «Коммунистом» пришло к Жене всемирное признание, он поверил, что добился серьезного успеха. До этого у него такой уверенности не было. Я вообще не помню случая, чтобы Урбанский сказал: «Я сыграл хорошо!» Он мог говорить, что удалась какая-то сцена, отдельный эпизод, но не больше.

Я думаю вот о чем. В театре он играл много и почти всегда главные роли. И все-таки театр его меньше удовлетворял, поскольку многие театральные роли не позволяли Жене полностью выразить свой талант, не раскрывали его внутреннего существа. По-настоящему он раскрыл себя в «Коммунисте». Наверное, не случайно именно в связи с «Коммунистом» думаешь о том, как нужен, как необходим нашему экрану актер такого склада, как Урбанский.

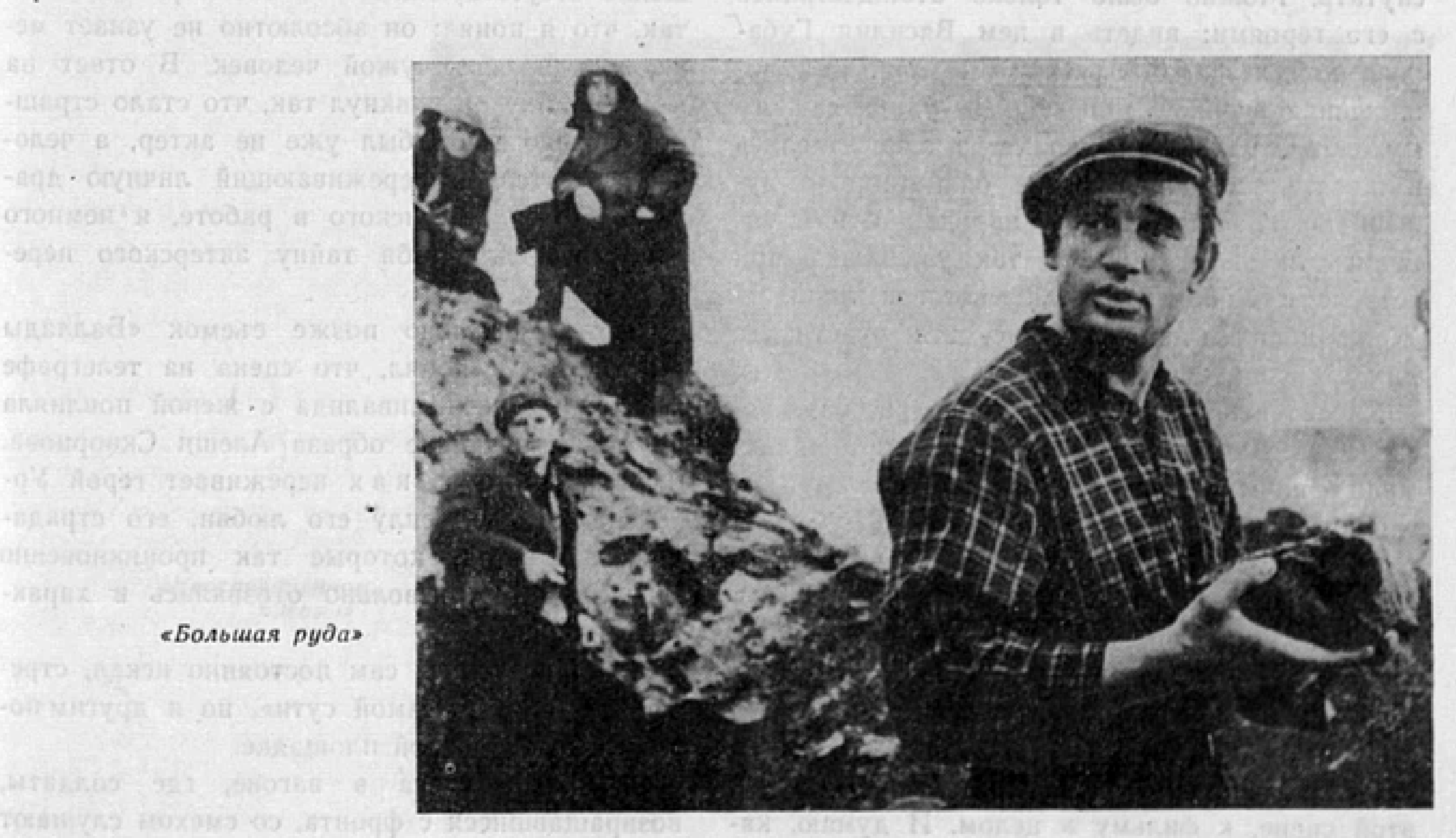
Этот фильм был для него праздником души, откровением. Он принес Жене много счастья и вместе с тем поставил перед трудной проблемой — следующего шага в искусстве. Урбанский чувствовал, что в этой картине он достиг чего-то большого и очень важного и нужно стремиться к новой высоте...

Роль в картине «Директор», мне кажется, могла дать ему возможность нового творческого свершения. Когда он ее получил, то позвонил мне и закричал в трубку: «Анюта, я — директор!» (Он всегда называл меня по имени моей героини.) «Какой директор, куда ты ушел?» — ничего не понимая, ответила я. «Дура, какой директор, я получил роль!» Он был безмерно счастлив.

В этом человеке была какая-то неудержимая жажда жизни.

«Я должен все успеть»! — отвечал он мне, когда я спрашивала: «Ну, куда ты так торопишься, куда спешишь?» Он хотел больше играть, больше читать, больше видеться с друзьями... Без постоянного общения с ними он не мыслил своего существования — встречи эти питали его, обогащали новым знанием. Никогда он не стеснялся спросить, если чего-то не знал, не понимал, и всегда был благодарен людям, которые знали больше. Женя всегда хотел все выяснить до конца. И если в споре оказывался не прав, говорил: «Да, наверное, я не прав, спасибо за то, что рассказали».

Открытая, непосредственная, щедрая натура... И очень нежная, отзывчивая.



*«Большая руда»*

Но Женя мог быть и достаточно резким. Он ненавидел так же страстно, как и любил.

Его человеческие качества становились его актерской сущностью, всегда так или иначе проявлялись в его художественных созданиях. Широта души, бурная жизненная энергия, редкостная самоотдача, неравнодушие, требовательность к себе...

Как сказано в фильме о Губанове:

«Вот кабы все мы так... да всегда бы!..»

*Владимир Ивашов*

# Отдавая себя людям

У Евгения Евтушенко есть стихотворение о китах. Одна из мыслей этого стихотворения: все большое и крупное всегда привлекает людей. Урбанского узнавали на улице, в метро: огромный рост, 46-й размер ботинок, крупные, словно вылепленные скульптором, черты лица... Его невозможно было ни с кем спутать. Можно было только отождествлять с его героями: видеть в нем Василия Губанова или летчика Алексея Астахова. Как воплощение великой силы духа, удивительного мужества, цельности характера запечатлелись в памяти эти образы. Они олицетворяли душевную красоту нашего народа, к ним тянулись люди. И потому так улыбались при встрече с Урбанским, так светлели лица. И Женя ценил это отношение, эти чувства, с лихвой возвращал их людям.

Характерен в этом смысле его рассказ о поездке на Кубу. Кубинцы восторженно принимали фильм «Коммунист», бурно реагируя на экранные события. Когда Василия Губанова окружили бандиты, в зале раздались выстрелы — автоматная очередь, направленная в кулаков, прошила экран, чтобы спасти героя... При всей наивности такого поступка Женя был ему искренне рад: значит, поверили в реальность его Губанова!

Я вновь и вновь возвращаюсь памятью к этой сцене, к фильму в целом. И думаю, какая действительно могучая революционная сила сосредоточена в образе Василия Губанова! Какой масштаб человеческой личности открывается! Разве не испытывает сегодня зритель насущную потребность в таком герое — с его духовной мощью, безупречной нравственностью, заразительной энергией? И в таком актере, который бы всем — и фактурой, и темпераментом, внутренним горением, огромным человеческим обаянием — увлекал беспредельно, вызывал непременное сопереживание зрительного зала?

В «Балладе о солдате» Урбанский играл, будучи уже всемирно известным. А было ему всего 26 лет...

Я был счастлив, что работаю вместе с таким человеком.

Хорошо помню, как снималась сцена на телеграфе, потребовавшая от Урбанского колоссального психологического напряжения. Он долго не мог найти нужное состояние, интонацию. Инвалид — Урбанский погружен в свои тяжелые размышления. Влетаю я, произношу свой текст: «Я там... с вашим чемоданом, а вы...» Тут Урбанский поднял глаза — совершенно отсутствующие — и посмотрел на меня так, что я понял: он абсолютно не узнает меня, я для него чужой человек. В ответ на мою реплику он рявкнул так, что стало страшно! Передо мной был уже не актер, а человек, мучительно переживающий личную драму... Увидев Урбанского в работе, я немного приоткрыл для себя тайну актерского перевоплощения.

Уже значительно позже съемок «Баллады о солдате» я понял, что сцена на телеграфе и сцена встречи инвалида с женой повлияла на общее звучание образа Алеши Скворцова. Я видел, *что* и *как* переживает герой Урбанского, видел силу его любви, его страданий, и чувства, которые так проникновенно передал актер, невольно отозвались в характере Алеши.

Женя не только сам постоянно искал, стремясь «дойти до самой сути», но и другим помогал на съемочной площадке.

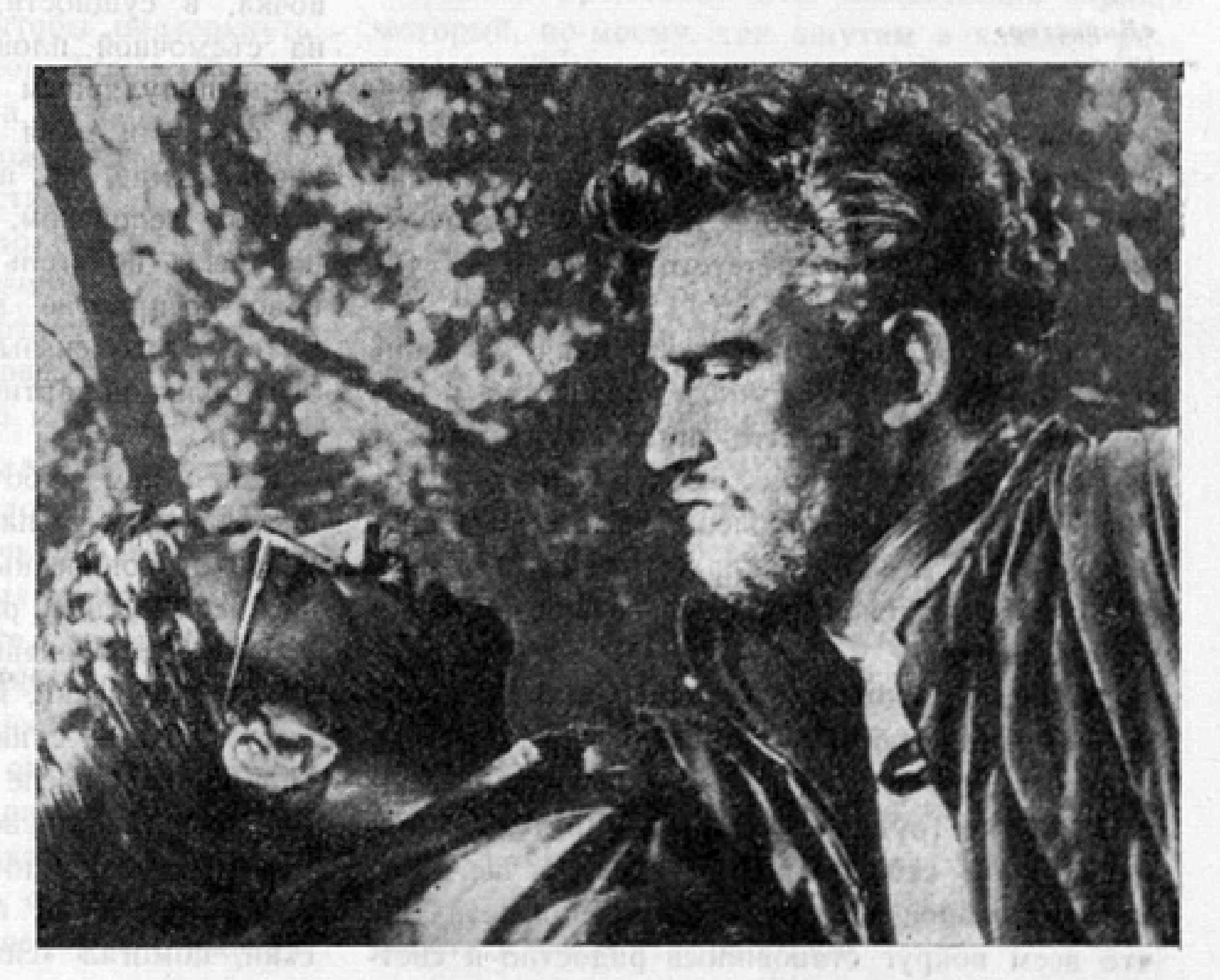
Снималась сцена в вагоне, где солдаты, возвращавшиеся с фронта, со смехом слушают

рассказ Алеши Скворцова о подбитом танке: не верят ему. И Алеша, глядя на них, не обижается, а тоже невольно поддерживает всеобщее веселье. Вот этот смех у меня никак не получался, тем более что я не просто должен был смеяться, а смеяться заразительно. И здесь выручил Женя. Он сумел так принять мою реплику, что я от смеха уже не мог удержаться.

Требовательность его к себе как художнику была велика. У каждого из нас есть проходные роли. Даже у больших актеров: играют талантливо, налицо мастерство, но все время задаешься вопросом — зачем это нужно? Я не отбрасываю объективных обстоятельств. Часто уровень режиссуры не соответствует возможностям актера, порой, чтобы разработать, «расцветить» роль, поднять ее на должную высоту, у актера не хватает времени: театр, гастроли, поездки, телевидение; наконец, идти на компромисс иногда вынуждают материальные соображения... Все это так. Но и у Жени не хватало времени и не было денег, но схалтурить он не позволял себе никогда. Если брался за работу, то отдавал ей всего себя, трудился до изнеможения. Так было всегда — до последнего часа той съемки, которая трагически оборвала его судьбу:

... ломясь всей кровью, шкурой, шерстью
как сумасшедший к совершенству,
ты крикнул: «Плохо! Новый дубль!»

Он ничего не делал вполсилы. Во все вкладывал сердце, душу. И говорил то, что подсказывала ему душа, а не холодный, «осторожный» ум. Он был одним из тех немногих актеров, которые, встречаясь с другими, не избегают говорить о своей работе. Ведь как обычно происходит? «Привет!» — «Привет!» «Ну, что делаешь?» — «Да так, снимаюсь». Чаще всего разговоры о работе этим исчерпываются. То ли не доверяем собеседнику, то ли не уверены в себе, боимся, что нас собьют замечаниями или не так воспримут. Женя ничего не скрывал, советовался: «А что ты думаешь об этом?» Едва окунувшись в материал, он уже высказывал свои суждения, не смущаясь, если они были противоположны мнению другого. Он спорил, отстаивал свою точку зрения, но и прислушивался к другим, порой соглашаясь. Я перенял у него это качество: приступая к какой-нибудь серьезной работе, я провоцирую на разговор окружающих.



*«Неотправленное письмо»*



*«Директор»*

Женя вообще многому меня научил. Я могу с полным правом считать его своим наставником. Жизненная позиция Жени — стараться видеть в людях прежде всего хорошее — стала и моею.

И стихи полюбить заставил меня Урбанский. Он знал их огромное количество и великолепно читал. Как-то по-своему, по-особенному, не стереотипно. Особенно Маяковского. Он не только великолепно читал, но и прекрасно пел. Желая подражать ему во всем, я тоже научился играть на гитаре, не зная ни одной ноты.

Он обычно ходил в свитере, пальто никогда не застегивал, как и свою душу. Всегда казалось, что у него хорошее настроение: даже в самые трудные, грустные минуты он поддерживал в себе бодрость духа. Подчас даже незначительное событие мог преподнести так, что всем вокруг становилось радостно и светло. Ему все было интересно! Все вызывало самую живую реакцию!

Я гордился тем, что находился с ним рядом. Мог просто прийти, посоветоваться, поговорить...

Думаю, что, встречаясь с такими людьми, как Женя Урбанский, нельзя доверять только своей памяти, надо обязательно делать для себя какие-то заметки, потому что каждая подобная встреча неповторима. К сожалению, это начинаешь понимать слишком поздно.

Нам, близко знавшим Евгения Урбанского, нужно не просто помнить о нем, а пытаться продолжить его жизнь. Если ты принимаешь те нравственные законы, по которым жил этот человек, постарайся сам следовать им.

*Нина Дробышева*

# Память сердца

Прошло двадцать с лишним лет с того дня, когда я в первый раз встретилась с ним. Девочка, в сущности, дебютантка, я оказалась на съемочной площадке рядом с известным, очень популярным Евгением Урбанским. Тогда он был для меня чем-то недосягаемым. Да и казался мне, по правде говоря, едва ли не старым человеком, хотя разница в возрасте у нас была не столь уж большая. Видимо, таково восприятие двадцатилетних. А может быть, здесь сказывалось мое ощущение, что это большой артист, зрелый человек, л и ч н о с т ь.

Как с ним работалось? Сейчас мне трудно восстановить в памяти сам процесс съемок, какие-то конкретные детали, связанные с нашей совместной работой в картине «Чистое небо». Да и оценить по-настоящему то, что делал Урбанский, я тогда еще не умела. Одно могу сказать: с ним было легко, с ним было спокойно. И после завершения съемок у меня осталось такое чувство, что все давалось очень просто. Только потом я поняла, откуда оно возникло. Такой партнер, как Женя Урбанский, помогал «снимать» трудности. Он умел

вовремя подсказать что-то, поправить, причем делал это очень деликатно: отведет в сторонку, скажет мягко, осторожно, так, чтобы не задеть самолюбия. И дальше ты идешь уже более уверенными шагами. Григорий Наумович Чухрай создавал на съемочной площадке атмосферу, в которой актер чувствовал себя свободно, естественно. Чухрай видел в актере не пассивного исполнителя, он заставлял думать, активизировал воображение, добивался, чтобы тот был творцом роли. Такая умелая, тонкая режиссура, доброжелательный, чуткий партнер и создавали иллюзию «простоты», которая в ту пору владела мною.

Есть одна замечательная, на мой взгляд, притча. У человека был красавец бриллиант, который он хотел разделить на две равные части. Однако никто не брался это сделать. Но вот один мастер взял у него бриллиант и позвал помощника, тот тут же разбил камень пополам. Человек недоумевал: «Как же так? Ни один крупный мастер не брался за эту работу, а вы доверили ее какому-то юнцу?» «Потому и доверил, — отвечал мастер, — что он не знал всей ответственности. А я знал, и оттого сам не взялся».

Я привела эту притчу, чтобы подчеркнуть: мне было гораздо легче, чем Жене. Его ноша была тем более тяжела, что он, в отличие от меня, познал всю сложность профессии, не говоря уже об известности, славе. Поэтому и испытывал особое чувство ответственности. Не только за свою собственную работу — за н а ш общий труд, за картину в целом, в том числе и за меня, впервые пробовавшую свои силы в кинематографе в главной роли.

Естественно, Урбанский сталкивался со сложностями, далеко не все шло у него гладко. Но о трудностях, о «болячках» своих Женя не любил говорить, хотя был человеком очень открытым. Может быть, те, которые знали его больше и лучше, думают по-другому, но у меня сложилось впечатление, что в профессии, в постижении ее тайн он был скорее даже замкнутым. Не разбазаривал себя в «откровениях», не сетовал вслух на то, что «не выходит», на сложности — справлялся с ними сам. И эта черта мне не просто импонировала — была своего рода уроком на будущее.

Зато в часы отдыха, в поездках (мы много ездили с ним вместе — в Париж, в Мексику) не было человека более общительного и веселого. Вокруг Жени образовывалась некая «зона» веселья, радушия, раскованности. Он удивительно легко устанавливал контакты с людьми. И режиссер был для него не диктатор, а, скорее, друг. И с партнерами возникали добрые дружеские отношения.

Он умел л ю б и т ь. Любить жизнь, людей, свою профессию. Умел отдавать свою любовь — это, наверное, главное.

И это чувствовал зритель, благодарно принимая его создания. Притягательность таланта Урбанского была очень велика. Да, он привлекал уже самой своей фигурой, своей мужественной красотой, но забирал зрителя в плен, думается, прежде всего своим отношением к жизни, своим пониманием жизни. Секрет успеха Евгения Урбанского — в нем самом. В его цельности, душевной доброте, в его принципиальности. Его экранные герои жили по тем же нравственным законам, что и он, актер Урбанский. Его человеческий заряд, который, по-моему, так ощутим в каждой роли, нес зрителям как бы очищение, заставлял смотреть на мир другими глазами.

Сегодня в Театре имени Моссовета я играю в спектакле «Пять углов» актрису, балерину. В одной из сцен на экране появляются фотографии Евгения Урбанского. Этот, казалось бы, неожиданный прием не случаен. Он органически, на мой взгляд, воплощает размышления героини о жизни. В критические минуты она возвращается памятью к моментам своего творческого взлета, и тут вымышленная актриса уступает место реальной — мне, Нине Дробышевой, для которой неизгладимой осталась встреча с ярким художником.

Это не просто воспоминания о прошлом. Это точка отсчета. Как бы проверка себя самой — верным ли путем ты идешь, так ли строишь свою жизнь. Добрые, но строгие глаза смотрят с портрета, постоянно меня контролируя, не давая остановиться, успокоиться, заставляя работать, работать, работать...

*Алексей Леонов*
*генерал-майор авиации,*
*летчик-космонавт СССР,*
*командир отряда советских космонавтов*

# Феномен актерской судьбы

Прошло много лет с тех пор, как я впервые увидел Евгения Урбанского на экране, но пережитое впечатление оказалось настолько сильным, что до сих пор в мельчайших подробностях помню взволновавшие меня сцены фильма «Коммунист»; стоит закрыть глаза — и сразу вспоминаешь лицо героя: открытое, доброе и вместе с тем волевое и мужественное лицо сильного, целеустремленного человека.

Е. Урбанский не проработал в искусстве и десяти лет, но даже если бы из всего того, что он успел сделать, осталась только одна роль — Василия Губанова, — то и тогда, на мой взгляд, он вошел бы в историю советского кино как один из значительнейших мастеров экрана.

Чем можно объяснить поразившую нас тогда и поражающую и сегодня глубинную достоверность образа? Жизненным ли опытом, актерской ли интуицией? Как удалось ему — новичку в кинематографе — постичь правду этого характера? Думаю, здесь произошло далеко не такое уж частое совпадение образа героя и личности самого актера. Мне не довелось знать Урбанского, но весомость его творчества, влияние, которое оказали созданные им образы на меня и на моих сверстников, равно как и на людей других поколений, — все это убеждает в том, что он был личностью самой высокой пробы с цельным, бескомпромиссным характером. Разве мог бы человек посредственный столь выразительно и правдиво, с такой страстью сыграть роль Губанова? Здесь нужна была личность именно такого масштаба, как Евгений Урбанский.

Мне кажется, Урбанский воплотил на экране национальный русский характер с его извечным размахом, широтой, открытостью натуры. В нем была былинность какая-то... Уж если улыбнется его Губанов — то покоряющей, обаятельнейшей улыбкой могучего, доброго человека. Ну, а если переживает — то так, что желваки ходят.

Думаю, не ошибусь, если скажу, что образ коммуниста, созданный Урбанским, стал художественным символом новой эры человечества, нашего советского общества.

Как вспышка молнии — эпизодическая роль, сыгранная Урбанским в фильме «Баллада о солдате». Вот он появляется на экране, солдат, ставший на войне инвалидом, — напряженное, сведенное тоской лицо: придет или не придет встречать его та, единственная женщина? Целая судьба отражена актером в десяти минутах экранного времени! Как точно сумел он передать переход от состояния предельного отчаяния до момента наивысшего счастья!

Картина «Неотправленное письмо». И снова Урбанский говорит о своем времени очень многое образом сильного, мужественного человека. Веришь, что такие люди, с таким характером могут вынести все тяготы и совершить подвиг, не сломиться, отдать все во имя благополучия Родины.

Конечно, выбор Урбанского на роль руководителя одного из крупнейших автозаводов страны в фильме «Директор» был не случаен. И его внешний облик, и цельность его натуры как нельзя лучше соответствовали масштабу личности, которую предстояло воплотить на экране. Работа осталась незавершенной: Урбанский погиб, как жил, — на пределе напряжения сил, воли, характера.

В чем, на мой взгляд, феномен актерской судьбы Евгения Урбанского? Силой своего актерского дарования, партийной страстностью, бесценным даром убеждать он сумел воплотить на экране лучшие черты, свойственные советскому человеку. Он сумел передать в судьбах своих персонажей накал важнейших событий жизни страны. Герои Урбанского — это солдаты революции и строители первых в стране заводов и электростанций, это мужественные бойцы и офицеры Великой Отече-

ственной войны, это люди мирного труда, коммунисты.

Долгое время я руковожу отрядом космонавтов, знаю судьбы людей, добившихся всего своим трудом, старанием, упорством, настойчивостью, мужеством, людей, которых с полным основанием можно назвать героями нашего времени.

Евгений Урбанский создал собирательный образ современника — первопроходца новой жизни, дерзновенного покорителя неизведанного.

Он крупно, смело и сильно выразил идеалы нашей эпохи.

В этом — непреходящая мощь его творчества, продолжающего влиять на духовное формирование новых поколений.

*Николай Крючков*

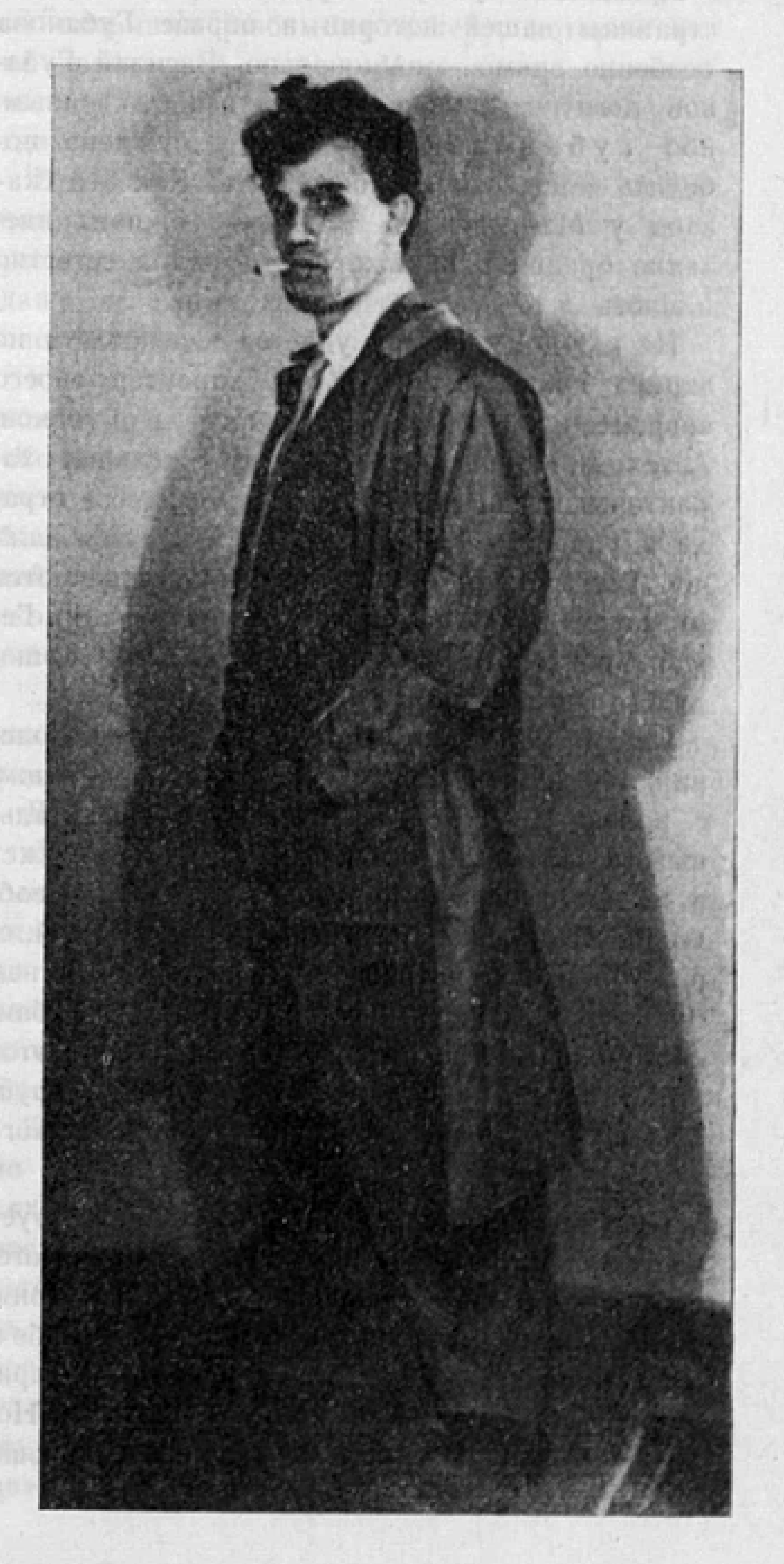
## В одной шеренге

Евгений Урбанский... Это явление. Яркое, самобытное, ни с чем не схожее и неповторимое. А в то же время как много в нем от традиций нашего советского актерского искусства! Вот об этом хочется и надо говорить в первую очередь, вспоминая замечательного актера и человека.

Я мало общался с ним на съемках «Баллады о солдате», где он, как и я, играл эпизодическую роль — по объему, но не по значению. Видел — человек он искренний, общительный, много в нем жизнелюбия, веселья. Была в нем этакая озорная живинка, размашистость... Такой тип человека мне всегда симпатичен. Он не расставался с мечтой, но жил в самой гуще жизни. И те герои, которые созданы им на экране, мне близки и понятны. Зажигательные, увлекающиеся, в чем-то романтические.

Все мы помним фильм «Коммунист». Василий Губанов Урбанского — из живой плоти и крови. Герой Урбанского не скачет на коне, не машет шашкой, увлекая за собой эскадрон, он — кладовщик. Какая уж там героика и романтика, казалось бы! Но в этом парне удивительная одухотворенность и притягательность. Потому что его ведет идея. Он героичен. Как героична наша революция, которой порой гораздо труднее давалась эта повседневная прозаическая работа, чем кавалерийские атаки...

*Фотопроба на роль Владимира Маяковского*



В искусстве ведь не нужно становиться на ходули, верно? Если говорить слишком громко и напыщенно, тебе не поверят. Искусству не требуется деланый пафос, это всем известно. Через будничный, обыкновенный факт может быть показан настоящий героизм. Главное — чтобы у героя была большая идея, достойная цель, чтобы он не оставался бесстрастным наблюдателем, вгрызался в суть, боролся!

Правдивый фильм о революции явил нам страницы нашей истории в образе Губанова особенно зримо, эмоционально. Василий Губанов погибает, но остается непобежденным, ибо губановскому делу суждено победить — иначе и не могло быть! Как это сказано у Маяковского? «А такое оживит внезапно бредни и покажет коммунизма естество и плоть...»

Не каждому актеру удается запечатлеть на экране яркий, значительный характер своего современника. Герои Урбанского — Губанов, Астахов, Пронякин — сильные, цельные характеры. Люди дела и идеи, рыцари без страха и упрека. Активные — вот что очень важно. Такие люди всегда до конца сражаются за справедливость, борьба — их стихия. Герой Урбанского о себе может забыть, о людях — нет...

Растет молодежь. Приходят новые поколения. Им нужен молодой герой с характером, с волей. Не «голубой» герой, не инфантильный, а активный, боевитый, который поможет в малом и большом, поведет за собой. Необходим социально значимый, мобилизующий герой! Большую потребность испытывает в нем наш экран, наше искусство. С гибелью Урбанского оно многое потеряло. Ведь именно этот актер одарил нас таким типом героя, крупно, мощно заявил лучшие качества народного характера.

Преемственность — вот что характеризует наш кинематограф. Приходит новый киногерой, яркий, запоминающийся, он не заслоняет прежних (кто заслонит Чапаева — Бабочкина?), он становится рядом с ними. Он принимает эстафету — и несет ее дальше. Новый герой нужен, как бы ни были хороши прежние: ведь наше общество не стоит на месте, оно развивается, вместе с ним развивается и искусство.

Писали — и справедливо, — что Урбанский вошел в искусство с собственной темой. Да, это была его тема: сильный, волевой, идейно закаленный человек, преодолевающий все препятствия. Конечно, впервые открыл ее не Урбанский: это тема всего нашего кинематографа. Но Урбанский нашел в ней себя, вырос на ней и обогатил ее.

В книге «Моя профессия» Михаил Ульянов так пишет о Егоре Трубникове: «Дорог мне бесконечно Егор Трубников именно своей нерасчетливостью душевной, неравнодушием сердечным. Ему до всего есть дело, и он люто ненавидит самую удобную и самую подлую философию: «Моя хата с краю — я ничего не знаю». И чем больше «мудрецов» сидят по своим хатам, тем необходимее «безумцы», выходящие из своих хат навстречу любому испытанию. Вот Егор-то Трубников и выходит первым. И нужны Егоры Трубниковы, очень нужны, так как на них и держится жизнь. Они делают жизнь, а не пользуются ею, как мыши сыром, исподтишка и только в темноте».

Я бы трижды под этим подписался! И, уверен, Евгений Урбанский — тоже. Именно так он и смотрел на жизнь.

Вспоминаю и своих экранных героев. Думаю, и им было что передать, как эстафету, героям Урбанского. Ведь актер по прошествии времени смотрит на сыгранные им роли уже как зритель, со стороны. И может увидеть и оценить их по-новому. А это для нас очень важно. Ведь экранные персонажи не существуют отдельно, они «общаются», так сказать, находят друг друга, если они родственные души.

Вот Клим Ярко («Трактористы»). Это о нем и о его товарищах песня: «...три танкиста, три веселых друга, экипаж машины боевой». Хорошая была песня! Клим, демобилизовавшись, приехал в деревню, пошел в отстающую бригаду. Там встретили его усмешечками: а что ты умеешь? А одолеешь ли ты нас, лентяев? И Клим одолел. Он начинает налаживать ра-

боту бригады, перевоспитывать ребят. Вчерашний танкист становится героем трудовых будней. А с виду — какой он герой? Весельчак, свой парень, и только. А он — дипломат, он не командует, не криком берет, исподволь, личным примером завоевывает доверие, с шуточкой, с хитрецой, озорно — живой, народный характер! Клим Ярко — сильный человек, целеустремленный, настоящий вожак, хотя ничего суперменского в нем нет, он ведь земной, из народа парень, для народа и живет.

Другой мой герой — Сергей Луконин («Парень из нашего города») — человек такого же склада, той же закалки, что и Клим. Неспокойный, до всего ему есть дело... В далекой Испании трудно республиканцам, и едет туда Сергей Луконин с другими советскими людьми, чтобы сражаться с фашизмом. Да, это парень из нашего города, из нашей деревни, из нашего народа, из нашего государства, и ему присущи все лучшие черты советского человека: искренность, отвага, стойкость, презрение к врагу.

А когда грянула Великая Отечественная, полковник Луконин повел в бой советских людей. Порывистость и горячность соединились теперь в нем с выдержкой, жизненным и военным опытом. Такой человек везде вожак — где бы он ни оказался...

Назову и сыгранного мною лейтенанта Сергея Горлова («Фронт»). Не важно, что молод, — он уже опытный командир. И беззаветно храбрый. В тяжелом бою поднимает за собой бойцов: «За Родину, орлы!» И сам погибает: расстреляв все патроны, идет с гранатой на вражеский танк.

А разве комендант пограничной заставы Тарасов («На границе»), секретарь горкома комсомола Андрей Сазонов («Комсомольск»), капитан Сафонов («Во имя Родины») — не той же породы, что и Губанов, и Астахов?

Да, герои Евгения Урбанского, которого мы так любим, не забываем и не забудем, приняли от нас, старших, эстафету революции, героизма, справедливой борьбы.

# Страницы писем

Недавно мы встретились с Евгением Урбанским. С живым, хотя вот уже семнадцать лет, как не стало этого прекрасного актера и человека. С молодым, хотя сейчас ему исполнилось бы пятьдесят. Мы встретились с Урбанским, каким он жил и остался жить в представлении зрителей, — мы познакомились с их письмами любимому актеру, которые ныне хранятся в архиве Московского драматического театра имени К. С. Станиславского, где играл Урбанский.

Писем множество. Писали их люди разных возрастов, разных профессий. В одних авторы подробно рассказывали о себе, в других — даже не называли своего имени, подписывались инициалами.

«Дорогой сынок, — обращалась к Урбанскому пожилая женщина, — я видела фильм «Коммунист» несколько раз и считаю своим долгом написать тебе, сынок мой, выразить благодарность... Я видела фронт гражданской войны, ибо мне было тогда столько же лет, сколько тебе сейчас. Видела голод, тиф, была участницей Великой Отечественной войны.

...Живи, сынок, долго-долго в добром здравии. В тебе частица высокой награды природы — талант».

Другие, не менее волнующие строки:

«В сорок втором году мой единственный сын Коля ушел на фронт. И с тех пор я не видела его. В сорок третьем он погиб... Когда я увидела вас на экране, я не могу описать, что со мной произошло. На меня смотрел с экрана мой Коля» (М. Я. Шавердян, Ереван, 1958).

После «Коммуниста» в десятках писем можно встретить пожелание увидеть актера в ролях, которые рассказали бы о войне, о трудностях послевоенных лет, о современности. От него ждали этих ролей, так как верили в него, были убеждены, что он сумеет донести правду, не обманет, не сфальшивит. И после фильмов «Чистое небо», «Баллада о солдате», «Неотправленное письмо», «Большая руда» благодарно откликались:

«Если бы наши отцы были живы, то они тоже увидели бы весну и чистое небо, и были бы рады, что тобой донесена до людей правда» (К. Г. Куватов, Москва, 1961).

«Это стало своим. Фильм «Чистое небо» воспринимаешь как нечто близкое, родное, давно знакомое. Какой горячий отклик в душе находят страдания этого сильного, доброго человека, настоящего коммуниста! Это большое счастье — создавать образы героев, которые помогают людям жить» (Л. Ефремова, 19 лет, Ставрополь, 1961).

Многих зрителей поражало, как удалось совсем еще молодому актеру настолько правдиво передать судьбы старших поколений.

«Было впечатление, — писала в 1961 году Н. С. Долобко из Москвы о «Чистом небе», — что перед глазами проходит ваша жизнь, ведь только сама жизнь бывает так реальна, и лишь потом, когда зажегся свет в зале, пришло на память, что вы еще так молоды, что все это вас не коснулось (и очень хорошо). А когда смотришь фильм, думаешь, что это пережито вами».

«Искренне и вдохновенно, — пишет Ефимов из Запорожья, — вы жили жизнью своего героя, и я не могу о вас, лично о вас, думать иначе, как о настоящем, умном, великодушном человеке».

В героях Урбанского и в нем самом зрители видели тот идеал, в котором нуждался каждый из них, который они искали в жизни, к которому стремились.

«Большое сердечное спасибо вам за вашу искреннюю игру, за вашу человечность! После фильмов с вашим участием хочется быть самой чище, нужнее людям» (Н. Сумарокова, студентка, Ленинград, 1961).

В одном из самых волнующих писем, написанном уже после гибели актера неизвестной женщиной, такие строки:

«Много дней я думаю об этом красивом актере, о широкой натуре его характеров, которые для меня — он.

Нет, я не просто поклонница, мое отношение к нему прочное и цельное, родившееся не сразу. Он, казалось, долго убеждал меня поверить в свою устремленность, цельность, страстность. И, наконец, я поверила, А поверив, стала его почитателем. Вот уже много лет он для меня единственный актер, которого я глубоко уважаю как талант и люблю как человека, личность.

Может, еще и потому, что он похож на мою давнюю мечту, на невстреченного мною человека, он стал для меня реальным, живым».

Директор школы в городе Инта, где учился Урбанский, И. Р. Клыкова писала, что после сообщения о смерти актера в школу стали приходить письма от совершенно незнакомых людей:

«Все очень тепло отзываются о Жене. Одна мать назвала сына его именем и пишет, что, когда он вырастет, непременно расскажет ему об этом человеке, воспитает его таким же стойким и благородным, как он».

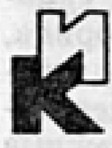
Сегодня этот мальчик уже стал взрослым. И мать, наверное, рассказала ему о человеке, имя которого он носит. Стала взрослой Тамара Терешкина, которая, когда ей было пятнадцать лет, писала Урбанскому:

«После фильмов и спектаклей, в которых я видела вас, а также после встреч на телевидении и в клубе мое представление о людях перевернулось. Теперь я уверена, что хороших людей куда больше, чем плохих».

Стали зрелыми людьми юные школьники и студенты, которые писали ему письма, которые безгранично верили актеру, которые, соприкасаясь с его творчеством, мечтали быть лучше, чище, сильнее. Наверное, многим из них это удалось. Значит, Евгений Урбанский продолжает жить.

*Р. Клетинич, М. Меньшикова,*
*студентки ВГИКа*

В подготовке материалов участвовали Ю. Костинский, Н. Маскина, Е. Сергеева.



Р. Казарян

# Эволюция форм киносинтеза

Под звуковым кино я понимаю кинематограф неорганического сприсутствия звука и изображения: таково, теоретически рассуждая, раннее звуковое кино, но практически, к сожалению, очень большое количество и фильмов современных. Эти фильмы характерны превалирующей ролью звука в основном словесно-речевого порядка.

Последующий же этап звукозрительного кинематографа есть кинематограф органической слиянности звука и изображения, как соизмеримых и равнозначащих элементов, выстраивающих фильм в целом.

*С. М. Эйзенштейн, «Неравнодушная природа»*

Тип связи между звуком и изображением, доминирующий в современном кино, в своих существенных проявлениях сложился в послевоенные годы развития кинематографии — в годы, богатые возникновением новых школ и течений в киноискусстве — итальянского неореализма, «новой волны» французских и американских фильмов «cinema verite»... Огромное влияние на развитие новых школ оказал послевоенный «взрыв» документалистики, приемы которой существенно повлияли на язык игрового фильма.Это был период глобального движения кинематографа в направлении все более широкого охвата различных аспектов действительности и более достоверной их интерпретации. Наиболее общая тенденция, объединяющая различные направления послевоенного кино, выражалась в стремлении сочетать художественное освоение реальности с психофизически достоверной имитацией пространственно-временных форм звукозрительного восприятия. Это приводило к постепенному освобождению от подчеркивающих сконструированность структуры фильма условных форм сочетания звука и изображения и поиску более совершенного типа связи между двумя основными сферами фильма. Технические и технологические предпосылки для этого к началу сороковых годов в кино уже были. Звуковая сфера фильма объединяла в себе все слуховые явления действительности и могла их реалистически совмещать с изображением. Она была многослойна, ибо сочетала в себе различные элементы речи, шумов и музыки. Одновременно звуковая сфера была полифункциональна, так как вышеуказанные элементы могли выполнять различные функции как внутри самой звуковой сферы, так и по отношению к изобразительной сфере фильма. Например, музыка к этому времени уже не просто иллюстрировала определенный пластический объект, движение или явление, но одновременно выполняла эмоционально-психологические и художественно-обобщающие функции. Речь, помимо выражения семантического содержания, начинает одновременно выполнять выразительные функции в качестве чисто акустической структуры. Шумы, которые ранее в основном иллюстрировали звуковую предметность кадра, начинают все чаще выполнять также и сюжетно-драматургические функции, активно участвуют в формировании атмосферы фильма. Однако огромное значение «звуковой повседневности» в процессе формирования фильма, и в особенности тех уровней ее неосознанного восприятия, которые в практике кино именуются фонами и паузами, кинематограф начал осознавать много позже. Наиболее фундаментальный анализ процесса эволюции звукозрительных соотношений в послевоенном кино принадлежит польскому музыковеду З. Лисса. Обобщения, сделанные по данной проблеме З. Лисса, весьма актуальны и сегодня. Она пишет: «Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в целом. Итак, здесь речь идет, во-первых, о законченности звуковой сферы как таковой и, во-вторых, о ее тесной органической связи со зрительным развитием. Оба стремления говорят о стараниях осуществить более совершенный синтез обеих основных сфер фильма, к которому стремились уже в прежних фильмах»[1]. В качестве основной тенденции новой

---

Работа известного звукооператора Р. Казаряна продолжает в теоретическом аспекте разговор о звуковом решении фильма, начатый журналом в прошлом году («ИК», 1981, № 3) статьями Л. Бухова и Дм. Фляйгольца, опубликованными под рубрикой «Лаборатория».

[1] Лисса З. Эстетика киномузыки. М., 1970, с. 288.

творческой позиции З. Лисса отмечает «синтетическую разработку всего звукового ряда, объединение всех звуковых элементов»[2]. Простейшее разрешение трудностей, связанных с проблемой интеграции звукового ряда состоит в том «...чтобы избегать в фильме музыки в тех разнообразных ее функциях, которые не вытекают прямо из действия и не вводят музыку в роли «внутрикадровой музыки». Из этого следует, что значительно вырастают функции шумового фактора и речи, органически и естественно связанных с кадром. Повышается роль всего мира звуков повседневной жизни, информирующих о ходе действия. Музыка превращается лишь в один из этих элементов повседневной жизни, она появляется как музыка танцевальная, передаваемая по радио, записанная на пластинки или магнитофонную ленту, как музыка, звучащая в изображаемом кинематографическом мире»[3]. Новые тенденции в кино характеризует еще одно обстоятельство, имеющее принципиальное значение для дальнейшего развития киноискусства как наиболее универсального аналога художественного синтеза реальности. «Речь идет, — продолжает З. Лисса, — о взаимозаменяемости зрительных и звуковых элементов. Последние самостоятельно представляют зрительные явления, они в состоянии одни давать необходимую для фабулы информацию и быть активными коэффициентами целого, толкающими действие вперед. Шум шагов уже представляет идущего человека, дрожание люстры информирует нас о приближении линии фронта и т. д. Сценарии пишутся, исходя из новой точки зрения: звуковой «код», который в художественном отношении может быть разработан и составлен совершенно поразному, активно вовлекается в развертывание действия. При таком положении даже музыка все сильнее подчиняется законам кино и все менее выступает в своей автономной форме за кадром. Очевидно, это должно привести к исчезновению таких функций музыки, при которых она выполняет свою роль «за кадром»[4].

Последующее развитие звукового фильма в своих существенных направлениях характеризовалось дальнейшей эволюцией вышеуказанных тенденций. Этому более всего способствовали бурное развитие кинотехники и аудиовизуальных средств массовой коммуникации (СМК) в последние десятилетия.

Современные методы технического преобразования звука позволяют в достаточно широких пределах регулировать тональные, громкостные, тембральные, временные и пространственные параметры звучаний и, фонически трансформируя различные элементы звукоряда, максимально способствовать их эстетической интеграции. Новые системы перезаписи, позволяющие синтезировать сложные звуковые структуры, необыкновенно расширили художественные возможности формирования звуковой сферы фильма. Наиболее значительный итог художественно-технической эволюции звука, смысл которого осознан еще недостаточно, выражается в том, что благодаря современному уровню развития технических средств звуковой выразительности звук стал таким же гибким в формировании структуры фильма элементом, как и изображение.

Современный человек приобщается к аудиовизуальным СМК с детства и постепенно, почти без сознательных усилий, осваивает такие категории киноязыка, как монтаж, временные сдвиги, различные формы условных сочетаний звукозрительных элементов и так далее. Общепонятность основных категорий формального языка кино в свою очередь становится огромным стимулом его внутреннего саморазвития и совершенствования.

Огромный поток «сфотографированных» явлений действительности, ежедневно воспринимаемый посредством аудиовизуальных СМК, изобилующий художественными, документально-хроникальными, научно-познавательными и их гибридными формами отображения реальности, — необыкновенно расширил и углубил наши представления о бесконечных акустических вариациях различных звучаний. Повторяясь многократно в разнообразных изобразительных контекстах, они стали для нас носителями разнохарактерных звукозрительных ассоциативных связей. Процесс этот носит постоянный и необратимый характер, благодаря чему значительно возросла наша способность опознавать по одним только звучаниям множество явлений, предметов, механизмов, действий и реакций и мысленно конструировать их возможные пластические эквиваленты по звуковым ассоциациям. Это обстоятельство привело к еще большей взаимозаменяемости звуковых и зрительных элементов фильма — взаимозаменяемости, которая в сочетании с богатой формирующими возможностями звукотехникой и развитым формальным языком современного кино все чаще выражается в одинаковой эстетической активности обеих основных сфер фильма в формировании его образной структуры. Данный феномен заслуживает особого внимания, ибо прежде всего подтверждается практическим опытом наиболее «кинематографичных» авторов. Возможно ли, например, говорить об эстетическом примате изображения как о художественном

[2] Лисса З. Эстетика киномузыки, с. 290.
[3] Там же, с. 290—291.
[4] Там же, с. 289—290.

принципе в произведениях Антониони, А. Тарковского, О. Иоселиани, Г. Панфилова и многих других, при всей несхожести их индивидуальных почерков? В первом приближении к отдельным эпизодам нас, возможно, чаще привлекает выразительность пластического ряда. Вместе с тем во многих эпизодах очевидно превалирование звуковой выразительности. Например, «шум листвы» в сцене ночного парка в фильме Антониони «Фотоувеличение» или многослойные звуковые контрапункты во время семиминутного наезда камеры на оконную решетку в финале фильма «Профессия: репортер» того же автора. Однако попытка различения эстетической значимости звуковых и зрительных элементов в произведениях авторов новой творческой позиции наталкивается на единство такого порядка, вне которого эти элементы уже не обладают свойствами, которые у них проявляются в синтезе. «Шум листвы» из вышеупомянутой кинокартины Антониони в свое время произвел настолько сильное впечатление, что были произведены попытки его непосредственного использования в аналогичных (как представлялось авторам этих попыток) изобразительных контекстах других фильмов. Результат был разочаровывающий. Тот же самый «шум листвы» в новом изобразительном контексте оказался не только не выразительным, но даже не «читался» как именно шум листвы, а скорее напоминал «белый шум», который используется в синтезаторах звука в качестве «нейтральной основы» для формирования искусственных звучаний. Авторы этих экспериментов наделили данный звуковой элемент качествами, которыми он не обладает вне изобразительной и сюжетной структуры картины «Фотоувеличение». Более того, даже в контексте «Фотоувеличения» эти качества присущи не ему, а проявляются у него лишь в процессе синтеза. Таким образом, даже в случае очевидного превалирования выразительности одной из сфер (в данном случае звуковой) — говорить о ее эстетическом примате в формировании образного текста было бы не просто упрощением, но подменой сути видимостью. Следовательно, независимо от преобладания зрительной или звуковой выразительности в формировании как одной, так и другой одинаково активны обе основные сферы фильма, ибо свойства, которыми они нас привлекают в единстве, — вне целого им не присущи. Разнообразные типы целостностей объединяют некоторые закономерности, в частности: «всякое целое» пересоздает части, выявляет их свойства»[5]. Звукозрительная целостность фильма не представляется исключением из общих правил. Неделимость эстетического эффекта синтеза, свидетельствующая о превалировании качественных связей между звуком и изображением, дает нам право отметить в качестве одной из основных тенденций новой творческой позиции высокую степень эстетической активности обеих сфер фильма в формировании его структуры. Данная тенденция новой творческой позиции явно не укладывается в пределы, установленные классической формулой эстетики звукового фильма «о примате изображения в структуре фильма», или, по меньшей мере, в пределы ее традиционного толкования. Постулат «о примате изображения» сыграл решающую роль в становлении определенного типа звукозрительного мышления, который непосредственно отражается в живой практике современного кино. Поэтому насколько он верно выражает реальные особенности звукозрительных взаимосвязей в структуре фильма (на данном этапе развития их выразительных возможностей), вопрос чрезвычайно актуальный, во многом определяющий эстетическую культуру современного фильма. Возможный ответ на него или возможные альтернативные подходы к нему требуют рассмотрения наиболее существенных аспектов звукозрительных взаимосвязей в их единстве. Между тем многие аспекты этих взаимосвязей, применительно к кино, недостаточно разработаны, а некоторые из них и вовсе не учитываются традиционным мышлением в процессе киносинтеза. Именно это обстоятельство, на наш взгляд, является первопричиной несоответствия новых форм киносинтеза классической формуле традиционного мышления. Например, почти не изучена психология звукозрительного восприятия. Другой малоизученный аспект — значение механизма светозвукового формирования пространства и движения в эстетическом формообразовании. Наконец, совершенно не изучена проблема фактурной интерпретации звучаний в формировании акустической выразительности звука. Две последние проблемы имеют непосредственное отношение к также недостаточно разработанной онтологической структуре звуковой сферы фильма. Все сказанное лишний раз свидетельствует о том, что эстетическая структура современного звукоряда теоретически крайне не разработана.

Надо полагать, что со временем каждый из перечисленных аспектов звукозрительных и внутризвуковых взаимосвязей станет предметом специальных исследований. Большинство из них, в частности: онтологический, семиотический, психологический — могут быть охвачены во всей полноте лишь специалистами в соответствующих областях. Вместе с тем анализ

[5] Самохин В. Психологические аспекты художественного творчества в эстетике Р. Арнхейма. В сб.: Проблемы художественного творчества. М., 1975, с. 167.

многих проблем и вопросов, связанных со все усложняющимся жизненным материалом современного кино и способами его передачи, возможен лишь во взаимосвязи наиболее основных направлений развития звукозрительных отношений. Поэтому сегодня представляется более перспективным первое приближение к главным из них в их совокупности, чем детальная разработка некоторых из этих проблем.

Если исходить из практических достижений творческого авангарда кино — эволюция звукозрительных взаимосвязей в конечном итоге привела к высокой степени эстетической активности обеих основных сфер фильма и выразилась в более совершенных формах киносинтеза. Однако огромная аудиовизуальная информация, способы передачи которой постоянно совершенствуются в техническом отношении и которая постоянно обогащается в содержательно-тематическом плане, помимо положительного воздействия на процесс киносинтеза, породила одновременно и проблемы, к разрешению которых традиционное мышление оказалось недостаточно подготовленным. Развитая ежедневной аудиовизуальной информацией эстетическая чувственность постепенно раздвинула границы между ранее внеэстетическим и эстетическим в пользу последнего. Это привело к необыкновенному обогащению, но одновременно и усложнению жизненного материала кино и выразилось, в частности, в увеличении роли «повседневности» в формировании художественной структуры фильма. Эволюция этой тенденции за последние 10—15 лет привела к невиданному ранее уровню насыщенности экрана жизненной эмпирией и принципиально изменила наши представления об экранной достоверности и ее пределах. Непомерное увеличение роли повседневности в структуре фильма, которая «сопротивляется» деформации естественных связей между звуком и изображением, все чаще начала выражаться в эстетической несостоятельности традиционных условных форм их сочетания, выразительность которых как раз и обусловлена нарушением естественных связей между звуком и изображением. Новый по содержанию жизненный материал кино требует соответственно и новых способов кинематографической переработки, новых форм художественного корреспондирования. Вместе с тем повышение роли повседневных звучаний в качестве элементов, активно вовлеченных в развитие фабулы, требовало переосмысления традиционного понимания эстетической значимости основных элементов звукоряда: речи, музыки и шумов.

Таким образом, основная проблема, с которой столкнулось традиционное мышление, заключалась в том, что в условиях новых представлений об экранной достоверности, которые кардинально изменили соотношения между «образом реальности» и «подобием реальности», требовалась переоценка как традиционных представлений об эстетической значимости звуковых элементов фильма, так и способов их сочетания с изображением. Именно здесь чаще всего обнаруживается несостоятельность традиционного звукозрительного мышления, которое в процессе формирования звуковой сферы фильма, во-первых, исходит в основном из выразительных возможностей слова и музыки, во-вторых, отдает предпочтение условным формам их сочетания с изображением и, в-третьих, относительно индифферентно к художественным потенциям собственно звука, то есть звучаний, непосредственно формирующих звуковую предметность кадра, значение которых в эстетическом эффекте постоянно растет — пропорционально изменяющимся нормам экранной достоверности.

Сказанное вовсе не означает, что традиционные формы сочетания зрительных и звуковых элементов не могут и не функционируют эстетически продуктивно в структуре современного фильма. Проблема в таком случае была бы слишком проста. Основная часть кинопродукции совмещает в себе как традиционные, так и новые формы синтеза. Именно поэтому сегодня представляется особенно актуальным определение предпосылок, которыми обусловлены как эстетическая продуктивность традиционных, так и поиск новых форм синтеза. Говоря о непродуктивности традиционных форм, мы, в первую очередь, имеем в виду получивший огромное распространение в массовой кинопродукции набор определенных звукозрительных клише, неких штампов киновыразительности. В их формировании особую роль играет музыка, использование которой в современном кино довольно часто отличается абсолютным игнорированием каких бы то ни было жанровых и стилистических ограничений. В результате даже превосходная по собственно музыкальным критериям музыка оказывается в роли эмоционального эрзац-допинга, звучит как выразительная, но не к месту высказанная цитата.

Эстетический эффект синтеза обусловлен двумя взаимосвязанными, но относительно суверенными процессами: первый — процесс интеграции различных элементов звука со зрительным элементом; второй — процесс интеграции различных элементов звука внутри самой звуковой сферы. Таким образом, эстетическая продуктивность синтеза обусловлена выбором того или иного типа связи как между элементами звука и изображения, так и между различными элементами самого звука. В каждом

конкретном случае эстетическая продуктивность определенного типа связи зависит от того, насколько он в условиях господствующих представлений о нормах экранной достоверности обусловлен особенностями сюжетной конструкции, насколько он соответствует специфике драматургии. Следовательно, тип связи между различными элементами звука и между элементами звука и изображения является одним из основных механизмов формирования фильма, через который соотносятся две наиболее определяющие его в единстве художественные категории — выразительность и достоверность. Именно исходя из взаимоотношений этих категорий в структуре фильма, можно говорить об эстетической состоятельности той или иной формы синтеза. Итак, каковы наиболее распространенные и наглядные признаки художественной несостоятельности звукозрительных взаимоотношений, наличием которых в массовой кинопродукции во многом и вызваны довольно частые в последние годы замечания по поводу низкой звуковой культуры многих фильмов, и является ли данная проблема собственно звуковой или же обусловлена обстоятельствами более общего порядка?

В процессе создания фильма речь, шумы, музыка могут представлять или различные элементы показываемой действительности, или же представлять факторы, лежащие за пределами этой действительности, которые привносятся в структуру фильма извне. В последнем случае они звучат за кадром и выражают отношение автора к происходящему. На первый взгляд это может вызвать возражение на том основании, что фильм в целом представляет авторскую интерпретацию действительности и, следовательно, в конечном итоге и внутрикадровые звучания как часть этого целого тоже выражают отношение автора к происходящему. Однако психология восприятия звучаний, формирующих внутрикадровую реальность экрана, и звучаний, комментирующих эту реальность из-за кадра «от автора», — принципиально различна. Внутрикадровая реальность экрана имитирует действительность в формах самой жизни, поэтому авторское отношение к происходящему само «снимает себя» в результате воплощения в конкретные события и поступки персонажей фильма. Авторский же комментарий (в том числе и музыкальный) есть чисто кинематографическая условность, которая подчеркивает сконструированность экранной реальности. Поэтому эстетическая интеграция закадровых звучаний с экранной реальностью возможна лишь при условии их строгой драматургической мотивированности, обусловленной особенностями сюжетной конструкции в целом. Использование в игровом фильме закадрового словесного комментария (и сравнительно редко закадровых комментирующих шумов) чаще всего отвечает вышеуказанному требованию, ибо в большинстве случаев бывает мотивировано спецификой драматургии. При использовании же авторской музыки (то есть звучащей за кадром, «от автора»), берущей свое начало еще от музыкального сопровождения в немом кино, как правило, исходят из традиционных условностей киновосприятия, довольно редко драматургически мотивируя правомерность самого формального приема. Между тем (как было уже указано выше) исторический процесс эволюции психологических норм восприятия реальности неизбежно отражается и на характере восприятия кинематографических условностей. Со временем изменяются наши представления о достоверности и ее пределах. Поэтому, хотя кино и воспитало в нас навык «естественной» интеграции закадровой музыки со зрительным элементом — художественная правомерность самого формального приема их сочетаний как условности сегодня требует иной опоры в драматургии, чем раньше. Тип связи между музыкой и изображением, функционирующий эстетически продуктивно до 40-х — 50-х годов, сегодня воспринимается как откровенная музыкальная иллюстрация, подрывающая достоверность внутрикадровой реальности. Проблематичность использования автономной музыки особенно актуальна в наши дни, когда киномышление научилось сочетать насыщение экрана жизненной эмпирией с развитым формальным языком, совмещая художественное освоение реальности с невиданным ранее жизнеподобием. Психологическая «перестройка» восприятия от внутрикадрового мира, трактуемого в формах реальности, на условный музыкальный комментарий от автора в той или иной мере всегда чревата «подрывом» психофизической достоверности восприятия. Преодолеть это препятствие удается лишь в тех редких случаях, когда драматизм внутрикадровой ситуации эмоционально-психологически убеждает зрителя в необходимости музыкального обобщения или же когда психологический «сбой» восприятия является преднамеренной задачей драматургии. Однако чаще не драматизм ситуации дорастает до «состояния музыки», а скорее наоборот — музыка пытается с некоторым опережением убедить нас в драматичности ситуации специфически своим обобщающим способом. Постоянно опережая субъективные эмоционально-психологические реакции зрителя, авторская музыка лишает его возможности непосредственного сопереживания. Зритель как бы получает уже готовые эмоциональные оценки и «выключается» из процесса их реального формирования. А это, естественно, приводит к эмоциональной индифферентности, умозрительности восприятия.

Таким образом, если внутрикадровая музыка воспринимается как естественный эмоционально-психологический коррелят изображаемого, то эстетически продуктивное функционирование авторской музыки крайне зависимо от господствующих норм экранной достоверности и всегда обусловлено стилистическими ограничениями.

Однако процесс эстетической интеграции элементов фильма обусловлен не только преодолением онтологической несовместимости между звуком и изображением, но и, в не меньшей степени, между различными элементами внутри звуковой сферы. Оба этих процесса взаимосвязаны, и лишь в их единстве возможно успешное преодоление проблемы в целом. Из художественно-технологических соображений звукоряд фильма подразделяется на три основные группы звучаний: речь, музыка, шумы. Причем последовательность, в которой они перечислены, выражает традиционное понимание их эстетической значимости в формировании фильма. Повышение роли повседневных звучаний в качестве элементов, активно вовлеченных в развитие фабулы, привело к постепенной трансформации традиционного понимания эстетической значимости элементов звукоряда. Звуковая иерархия между ними становится более подвижной, повышается роль шумов и речи, непосредственно связанных с внутрикадровой реальностью. Наблюдается освобождение от крайне условных форм сочетания речи и, в особенности, музыки с изображением и поиск новых форм выразительности в пределах их естественных связей. Во всех этих процессах ощущается осознанное или подспудное стремление к преодолению онтологической несовместимости элементов фильма. Вместе с тем степень насыщенности экрана жизненной эмпирией привела к невиданной ранее многослойности и многозначности звуковой сферы фильма, характер восприятия которой максимально приблизился к характеру восприятия мира звучаний в реальности. В результате чего психологические механизмы восприятия последнего стали активно отражаться и на процессе формирования звуковой сферы фильма. Значение этих механизмов в процессе создания фильма огромно и имеет непосредственное отношение к проблеме онтологической совместимости элементов фильма. Вместе с тем они почти не изучены, хотя практические достижения кино представляют в этом плане обширный материал. Конечно, влияние психологических факторов на процесс звукового формирования ощущается и, по возможности, учитывается наиболее чуткими к специфике кановыразительности авторами. Но постигается это ими скорее интуитивно и чаще всего уже на завершающем этапе создания фильма — п е р е з а п и с и, когда «переиграть» в этом плане можно лишь немногое. К сожалению, сознательная установка на психологические механизмы восприятия звука в качестве факторов выразительности уже на стадии сценарной разработки фильма — явление крайне редкое. Попытаемся определить значение этих механизмов в процессе интеграции различных элементов структуры фильма.

Необходимость ориентироваться в потоке всевозможных звучаний, которые, в силу физических особенностей слухового анализатора, человек воспринимает одновременно со всего окружающего пространства, выработала у него, в процессе биологической эволюции, психологическую способность выбирать одно-два актуальных в каждый текущий момент звучания, в ы т е с н я я остальные на периферию слуха — на различные уровни б е с с о з н а т е л ь н о г о  в о с п р и я т и я. Характер функционирования механизма вытеснения обусловлен многими объективными и субъективными факторами восприятия, в зависимости от которых он работает в различных режимах активности — от бессознательно-автоматического до режима, требующего сознательных усилий для выделения полезных звучаний из массы мешающих звучаний-помех. Но даже в случае «автоматического» вытеснения «мешающих» звучаний на периферию слуха значение образованного из них бессознательно воспринимаемого звукового фона крайне важно в восприятии целостной звуковой панорамы действительности. Отношение выделенных сознанием основных звучаний и вытесненных на периферию слуха фоновых звучаний нельзя представлять упрощенно, как соотношение «сигнал — помеха». Любое основное выделенное звучание может в зависимости от сиюминутных субъективных интересов-установок воспринимающего или от изменения объективных внешних обстоятельств, через ряд уровней или же мгновенно перейти на периферию восприятия — в звуковой фон и — наоборот. Естественно допустить, что между крайними уровнями восприятия — сознательным и бессознательным — существует ряд уровней полуосознанного восприятия.

Значение осознанного уровня восприятия звучаний, связанного в основном с рационально воспринимаемыми элементами развития фабулы, хорошо известно. Значение же бессознательного в процессе звукового формирования почти не изучено. Исследуя проблему бессознательного в кинотвосприятии, М. Ямпольский условно выделяет три уровня его функционирования, рассматривая значение каждого из них в последовательной связи с остальными. Выделенный нами уровень бессознательного восприятия звучаний — звуковые фоны функционируют в пределах всех трех указанных уровней, однако наиболее существенные их функции в про-

цессе звукового формирования фильма связаны прежде всего с первым уровнем, значение которого блестяще определяется автором: «Первый — это тот уровень, на котором бессознательное выступает внутри невербализуемых несимволизируемых форм, воспринимаемых неосознанно. Это пространственно-временные формы мира. Они являются основой феноменального поля восприятия, чувственной тканью мира. Эти формы являются основой для понимания мира как целостности, только внутри них и могут возникать некие связи между предметами, оказывающимися объектами дальнейшей рационализации. Это чистый фон восприятия, он существует бессознательно и связан как с нашим перцептивным опытом, так и с врожденными особенностями нашей психики. (...) Для кинотеории этот уровень восприятия может представлять значительный интерес, так как именно здесь осуществляется иллюзия соответствия экранного мира миру подлинному»[6]. Интерес, который представляет этот уровень восприятия для практики кино, не менее значителен, ибо проблема «соответствия экранного мира миру подлинному», в условиях все прогрессирующих норм экранной достоверности, оказывается одной из наиболее актуальных. Итак, звуковые фоны, как естественные корреляты изображаемого, являются основным инструментом звуковой сферы в формировании пространственно-временных форм восприятия фильма. Они необыкновенно расширяют границы психофизического восприятия экранного пространства, ибо благодаря им «закадровое пространство» из чисто воображаемого, домысливаемого превращается в чувственно-осязаемое. В асинхронной контрапунктической связи с изображением они стимулируют наше воображение к восприятию основного развития фабулы в более широком пространственно-временном контексте реальности. Выражая спонтанность, многозначность повседневности, они привносят в структуру фильма атмосферу психофизической достоверности и, «сглаживая» фрагментарность речи, конкретных шумов и музыки, тем самым способствуют стиранию их онтологических различий. Таким образом, именно звуковые фоны (наиболее пассивные проявления которых в живой практике кино именуются паузами) в силу своей непрерывности являются основным интегрирующим началом не только звуковой сферы, но и всего фильма в целом. Они придают фильму целостность и художественную сбалансированность. Следовательно, звуковые фоны выступают в качестве одного из основных факторов, определяющих онтологическую совместимость не только различных элементов звуковой сферы, но и всех звукозрительных элементов фильма. Многие исследователи (в частности, и З. Лисса) обращали внимание на то обстоятельство, что зрительская сфера фильма, являясь не менее тщательно сконструированной, чем звуковая, в конечном итоге воспринимается как фотографическое изображение действительности. В то время как звуковой сфере очень редко удается скрыть сконструированность своей структуры. Однако мало кто обратил внимание на то, что рационально воспринимаемые элементы зрительной сферы, непосредственно связанные с развитием фабулы, неотделимы в процессе съемки от неосознанно воспринимаемых визуальных фонов, формирующих пространственно-временные формы зрительного восприятия действительности. Отторжение визуального объекта от визуальной среды возможно лишь средствами комбинированных съемок, то есть как намеренная деформация естественного процесса фиксации реальности камерой. Традиционное же мышление в процессе формирования фильма более всего исходило из крайне условных форм сочетания звука и изображения и было индифферентно к неосознанно воспринимаемым уровням звуковой повседневности. «Ненатуральность» звуковой сферы по отношению к зрительной проистекала прежде всего из ее неспособности имитировать пространственно-временные формы восприятия реальности. Только «погрузив» в естественный поток звуковых фонов речь, конкретные шумы и музыку, можно было преодолеть их фрагментарность и «растворить» условный механизм их взаимосвязей в звуковом единстве высшего порядка, которое позволило бы звуковой сфере, подобно зрительной, восприниматься как фотографическое изображение действительности.

Современные способы фонической обработки тембрально-интонационных характеристик звучаний необыкновенно расширили артикуляционные возможности всех элементов звуковой сферы, в том числе и звуковых фонов. Постепенно они становятся одним из основных выразителей эмоционально-психологической атмосферы фильма. Подобно музыкальным контрапунктам они чаще всего заслонены от нас главным тематическим развитием, хотя являются основными катализаторами его выразительности. Из элементов, воспринимаемых неосознанно и привносящих лишь атмосферу жизнеподобия, звуковые фоны, как и другие элементы собственно звука, ранее участвующие лишь в формировании звуковой предметности кадра, становятся эстетически активными единицами в процессе художественного синтеза структуры фильма. «Перевернутая иерархия» традиционного понимания эс-

[6] Искусство кино. 1979, № 5, с. 109.

тетической значимости звуковых элементов фильма все чаще становится одним из наиболее продуктивных инструментов художественного переосмысления действительности.

Итак, если традиционное звукозрительное мышление исходит прежде всего из выразительных возможностей слова и музыки, отдавая предпочтение условным формам их сочетаний с изображением, то новая творческая позиция исходит из эстетической активности всех элементов звуковой сферы и отдает предпочтение поиску нетрадиционных форм выразительности в пределах естественных связей между звуком и изображением.

Есть ли какой-либо доминирующий принцип в формировании новых форм выразительности, выступающий в качестве объединяющего их фактора? На наш взгляд, есть, и может быть сформулирован как принцип фактурной интерпретации светозвуковых взаимосвязей или как принцип синтеза светозвуковых фактур. В первом приближении может показаться, что в этом нет ничего нового. Но добавить, что это хорошо забытое старое применительно к звуку в кино — было бы принципиально неверно. Скорее можно сказать, что это совсем не забытое «старое» применительно к изображению. То, с чего начиналось кино, а вернее, его прародительница — фотография. Те первые фотографии, в которых, помимо сходства с объектом фотописьма, помимо идентичности, обнаружилась некая посторонняя, привнесенная самим процессом фиксации величина — некое отношение к объекту фиксации, выраженное игрой световых фактур и «точкой зрения» на объект фиксации. Конечно, «движение» и «монтаж» трансформировали фотографию в качественно новое искусство «движущейся фотографии», однако собственно пластическая выразительность киноизображения обусловлена, как и у его прародительницы фотографии, все теми же (но уже динамическими) связями между физическими параметрами различных элементов внутрикадрового света, то есть все той же «игрой световых фактур» и «точкой зрения» на объект фиксации. Конечно, это лишь низшая ступень выражения субъективности, которая через ряд последующих сюжетно-смысловых опосредований средствами монтажа, озвучания, перезаписи и т. д. получит свое окончательное истолкование только на уровне художественного обобщения целого — на высшей ступени прочтения фильма. Здесь повторяется связь между частью и целым, которое способно самоосуществиться лишь в процессе определения и выявления значения своих частей. Если не видеть, как пишет В. Демин, «... в льющемся изображении фильма сложную систему знаков, иерархию сигналов, предполагающих друг друга и друг к другу отсылающих», то тогда, по его же словам, «...становится непонятно, каким образом низший уровень кинозрелища, натуралистическая жизнеподобность соединяется с высшим, с уровнем обобщения и эстетического переживания» [7]. Вместе с тем низший уровень восприятия фильма, даже если с огромной натяжкой свести его к чисто чувственному восприятию, является тем его первоэлементом, которым обусловлено само существование и проявление феномена кино. М. Ямпольский пишет: «...уровень «чувственного восприятия» выступает не просто как первый этап пути, ведущего к пониманию фильма, но как важнейший специфический компонент этого восприятия, на который в итоге опирается наше сознание, всзвращаясь к нему. Здесь как бы в большем масштабе повторяется связь между целыми и частью, проявляющая себя на уровне предметного восприятия. А. Н. Леонтьев писал: «Особая функция чувственных образов сознания состоит в том, что они придают реальность сознательной картине мира, открывающейся субъекту. Что, иначе говоря, именно благодаря чувственному содержанию сознания мир выступает для субъекта как существующий не в сознании, а вне его сознания — как объективное «поле» и объект его деятельности» [8]. Формирование «чувственных образов» в кинновосприятии обусловлено характером изменения физических параметров света и звука, иначе говоря — характером их фактурной интерпретации. Вместе с тем отторжение предметно-чувственного от структурно-смыслового в процессе восприятия произведений искусства и, в частности, в процессе восприятия произведений кинетического искусства невозможно уже в силу физических особенностей дистантных органов чувств. З. И. Гершкович пишет: «Дистантные органы чувств, то есть зрение и слух делают возможным восприятие художественных произведений именно потому, что субстрат последних формируется на волновых свойствах звука и света, которые в силу своей волновой природы могут «отделяться» от всей вещественной структуры объекта и передаваться на расстояние к нашим рецепторам. ...Из всех свойств, характеризующих «материал» объекта, квазиобъект использует для конструирования своего материального бытия, а следовательно, и образной структуры либо оптические, либо акустические, либо оптические и акустические свойства вместе. Другие

---

[7] Демин В. Первое лицо. М., 1977, с. 205.
[8] Искусство кино, 1979, № 5, с. 110.

свойства материального субстрата объекта важны лишь постольку, поскольку обеспечивают сохранение и запрограммированное изменение указанных выше свойств»[9] (разрядка наша. — *Р. К.*). Таким образом, различные элементы (как эмоционально-экспрессивного, так и концептуально-смыслового порядка) изобразительных, словесных, музыкальных и т. д. форм выражения субъективности, сочетаниями которых оперирует киномышление, могут «проникнуть» в материальную структуру фильма исключительно через два канала, то есть посредством световых и звуковых колебаний материальной среды. Однако фильм представляет не буквальное отражение этих «элементов выразительности», объединенных в монтажную структуру (которая чаще всего представляет художественную ценность и до съемки и записи на пленку), а их кинематографическую интерпретацию, которая выражается прежде всего в намеренном «искажении» в процессе съемки-записи оптических и акустических параметров восприятия «этих элементов выразительности» техническими средствами операторского и звукооператорского мастерства. Для изображения, в смысле формирования его собственно пластической выразительности, этот процесс является основным, окончательным, ибо средствами «печати» можно произвести общий светотональный сдвиг в ту или иную сторону, но существенно изменить пространственно-динамические соотношения между различными элементами внутрикадрового света практически невозможно. Звук же, во-первых, «оснащается» дополнительными слоями в процессе «доозвучивания» и «монтажа» и, во-вторых, подвергается «второй конструкции» в процессе «перезаписи». Поэтому процесс записи звука на съемке является одним из основных, но не окончательных этапов формирования его собственно акустической выразительности. Однако нас интересует, в первую очередь, запись звука в процессе съемки-записи, ибо именно с этим этапом более всего связаны первопричины неверной трактовки роли звука в формировании образной структуры фильма.

Процесс съемки-записи охватывает два единовременных подпроцесса — фиксацию реальности и ее художественную деформацию. Первый процесс обеспечивается пуском (всего лишь!) камеры и аппарата записи. Второй процесс достигается (как было указано выше) намеренным «искажением» субъективных параметров восприятия различных элементов света и звука средствами кинотехники, с целью изменения характера их выразительности в необходимом для развития образного текста направлении. Причем — второй процесс регулируется по ходу съемки-записи оператором и звукооператором, которые исходят из общих задач выразительности. Именно здесь происходит самое любопытное с общепринятой в киноведении точки зрения на процесс съемки: снятое изображение оказывается образом реальности, а записанный звук — равным самому себе, тождественным предмету фиксации. Между тем возможности микрофона отражать реальность принципиально отличны от возможностей слухового анализатора как в техническом, так и в психологическом отношении. В техническом отношении различие, прежде всего, выражается в бинауральности (двуушности) слухового восприятия, в его «стереофоничности». Микрофон же все воспринимает из «одной точки». Кроме того, динамические и спектральные характеристики даже наиболее чувствительных микрофонов существенно отличаются от соответствующих характеристик слухового анализатора. И, наконец, самое главное — микрофон, в отличие от нас, психологически «безразличен» к отражаемой им реальности, ибо не способен к избирательной дифференциации уровней восприятия реальности по их актуальности. Поэтому отражаемая микрофоном пространственная картина реальности по сравнению с воспринимаемой нами всегда отличается той или иной степенью «субъективности». Следовательно, даже если исключить из процесса съемки-записи фактор намеренной деформации физических параметров отражаемой реальности, то при всем желании добиться тождества между записанным звуком и предметом его фиксации невозможно. Вместе с тем принципиальная сторона вопроса, конечно же, заключается вовсе не в том — насколько реальность поддается звуковой реконструкции в процессе съемки. В конечном итоге отличие «образа» от «не образа» не чисто физического порядка. Однако специфика кинвыразительности в том и выражается, что именно посредством изменения физических параметров восприятия объекта в процессе съемки-записи выявляются, подчеркиваются те его свойства, которыми и обусловлено это «отличие» «образа» от «не образа». Каковы же те свойства звука, которыми обусловлены возможности его художественной интерпретации? Звук не имеет статичных аналогов и может восприниматься только как пространственное переживание во времени. Он реализуется лишь в форме «движения» звуковых колебаний материальной сре-

---

[9] Гершкович З. И. Онтологические аспекты произведения искусства. В сб.: Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978, с. 60–62.

ды, которые воспринимаются нами исключительно через изменение во времени физических параметров этих колебаний: высоту, громкость, длительность, тембр, пространственность. Следовательно, в процессе съемки-записи, озвучания, перезаписи звук подвергается «реконструкции», то есть собственно кинематографической интерпретации именно через изменение субъективных параметров его восприятия средствами звукотехники. Только посредством изменения этих параметров возможно качественное «переосмысление» различных элементов «звука» как по форме выразительности, так и по психофизической содержательности. Таков же механизм собственно звукового формообразования как речи, так и музыки, посредством которых возможна передача любых оттенков мысли и чувства и которые со всей очевидностью демонстрируют, насколько гибка и подвижна физическая природа звука и насколько она податлива к эмоционально-смысловым перевоплощениям. Человеческая речь реализуется в форме потока организованных во времени элементарных «тембров-морфем», которые складываются в слова, а затем через синтаксические конструкции (монтажная структура!) в интонационно-смысловые фразы посредством поэтапного (съемка, запись, озвучание, перезапись!) квантования по основным признакам звука. Следовательно, структура «речи» и «звукоряда», представленные в самом общем виде, как «организованные во времени тембры, модулированные по основным признакам звука», базируются на сходных механизмах звукового формообразования. И получается, что посредством «слова» возможно выражение самых крайних форм «художественной субъективности», а «средствами звукозаписи», в том числе и вовлеченным в процесс записи «словом»,— невозможно. А если и возможно, то не средствами «самой записи», а лишь дальнейшим опосредованием «записанного», то есть вовлечением его средствами монтажа в сюжетно-смысловые связи высшего порядка. Актуальность данной проблемы проявляется прежде всего на уровне «звучащего слова», которое по известным причинам было всегда предметом особого внимания кинотеории. Л. Козлов пишет: «В звуковом кино стало возможным, а затем и необходимым «фотографировать» реальный звук, передавать его в его собственных формах, в предметной связи с его источником. Слово вошло в сферу непосредственно передаваемого на равных правах со зрительным обликом человека и среды.

Соотношение между объектом изображения и средствами изображения уничтожились, поскольку звучащее слово стало передаваться... самим собою. Художественная передача — условная, косвенная и т. д. — уступила место прямому воспроизведению»[10].

Таким образом. оптическое изображение снимаемого объекта, воспринимаемое камерой посредством световых колебаний материальной среды, превращается на пленке в его образ, а акустическое изображение снимаемого объекта, воспринимаемое микрофоном посредством звуковых колебаний материальной среды, каким-то образом остается на пленке самим собой — тождественным объекту звукозаписи. Уже с чисто физической точки зрения на процесс фиксации реальности камерой и микрофоном подобный подход несостоятелен, ибо неадекватность качества деформации различных форм физических колебаний материальной среды — световых и звуковых — может носить в данном контексте лишь относительный, но никак не абсолютный характер. А если еще не забывать о том, что, во-первых, физическая природа звука не менее гибка и податлива к эмоционально-смысловым перевоплощениям, чем физическая природа света, и что, во-вторых, возможности оперировать субъективными параметрами восприятия звука средствами звукозаписи в процессе съемки не более ограничены, чем возможности съемочной техники оперировать субъективными параметрами восприятия света, то неадекватность подхода к качеству оптического и акустического отображения реальности в процессе съемки представляется, по меньшей мере, парадоксальной. Между тем именно из данного подхода прежде всего исходит классическая формула эстетики звукового фильма «о примате изображения в процессе формирования художественной структуры фильма». Причем, так как данная проблема рассматривается в киноведении всегда на уровне соотношений «изображения» и «звучащего слова», то есть не на уровне собственно звука, а на уровне одного из его компонентов — «звучащего слова», то неадекватность подхода к качеству оптического и акустического отображения реальности в процессе съемки обусловлена, на наш взгляд, двумя основными факторами: во-первых, противопоставлением визуального и вербального начал фильма и, во-вторых, полным игнорированием механизма собственно звукового формообразования в процессе кинематографической интерпретации реальности.

Актуальность первого фактора постепенно

---

[10] Козлов Л. Изображение и образ. М., 1980. с. 114.

изживается в процессе эволюции фильма как на практике, так и в теории, о чем, в частности, убедительно свидетельствуют обобщения, к которым приходит Л. Козлов в уже указанной нами работе. Актуальность же второго фактора необыкновенно возросла в силу необходимости поиска — в условиях все прогрессирующих норм экранной достоверности — новых форм звукозрительной выразительности в пределах естественных связей между звуком и изображением. Однако, несмотря на наличие богатой формирующими возможностями звукотехники и развитого образно-ассоциативного языка звукозрительного мышления — значение собственно звукового формообразования в процессе художественного синтеза структуры фильма сегодня, как и на заре звукового фильма, сознается немногими. В чем и как выражается данный феномен? Представим, что снимается синхронный план человека, произносящего какую-то фразу. Согласно общепринятой формуле — снятое изображение оказывается его образом, а записанный звук равным предмету фиксации — тождественным самому себе. Может быть, потому, что не изменилось его семантическое содержание? Но оно не изменилось и в изображении — не стоит же на месте человека автомобиль или верблюд? Однако изменился характер восприятия «этого содержания». Иногда это сразу бросается в глаза — необычный ракурс, тенденциозное освещение, как намеренная выразительная задача. Но чаще всего бывает нелегко уловить ту еле ощутимую «световую интонацию», тот слегка намеченный «сдвиг ракурса» в сторону от привычной перспективы восприятия, вектор выразительности которых известен только оператору и которые только в целом — в сцене, в эпизоде перерастают в ясно высказанную, ощутимую художественную тенденцию, которая и определяет отличие «образа» от «не образа» в собственно кинематографическом смысле этого понятия. А научились ли мы распознавать эту «еле уловимую вибрацию звуковых тембров» или слегка намеченный «сдвиг звукового ракурса» в процессе восприятия акустических явлений? И что самое главное — научились ли мы оперировать ими или, иначе говоря, собственно кинематографической выразительностью звука в процессе съемки и на последующих этапах звукового формирования фильма? Практика показывает, что научились, но только наиболее гипертрофированными, «грубыми» формами ее проявления, которые, однако, и «разоблачают» кажущуюся индифферентность кино к собственно акустической выразительности звука — вне которой процесс его кинематографической интерпретации теряет какой бы то ни было смысл и превращается в элементарную репродукцию привносимых средствами звукозаписи в структуру фильма художественных ценностей. Об этом красноречиво свидетельствует нещадно «эксплуатируемый» в кино так называемый «эффект реверберации».

Творческие задачи, в выполнении которых играет активную роль данный формальный прием, весьма разнообразны; воспоминания, сны, видения, различные формы пространственно воспринимаемой внутрикадровой реальности и т. д. и т. п. Огромное значение «эффекта реверберации» в формировании киновыразительности особенно отчетливо проявляется в условных жанрах кино — в фантастике, сказках, мультипликации. К сожалению, довольно часто использование «реверберации» — это «вынужденный ход», свидетельствующий о том, насколько однообразно и непродуктивно эксплуатируются огромные выразительные возможности звука в кино и насколько плохо изучены другие — более гибкие и менее искусственные механизмы формирования акустической выразительности звука. Однако в контексте исследуемой нами проблемы представляется существенным как раз обратное, а именно то, что во многих случаях «эффект реверберации» выступает в качестве весьма продуктивного способа формирования киновыразительности. А то обстоятельство, что акустическая выразительность звука заявляет о себе «в полный голос» именно в процессе реверберации, свидетельствует о том, что в данном процессе механизм собственно звукового формообразования проявляется в наиболее осязаемой форме. И поэтому в плане чисто теоретического анализа звука «эффект реверберации» представляет особый интерес. Ибо один из основных факторов, который во многом затрудняет теоретический анализ звука, выражается в том, что звук не имеет «статичных аналогов» и может восприниматься и «мыслиться» только как пространственное переживание во времени. Звук нельзя исследовать как движущееся изображение, опираясь на отдельные фазы — фотографии, из которых собственно и складывается зримая реальность экрана. Поэтому, описывая звук опосредованно, «словами», можно рассчитывать на адекватное понимание лишь наиболее общих, очевидных из повседневного опыта звуковых явлений. Конкретное же звучание или его фаза графической интерпретации не поддаются, словесно не описуемы. Именно поэтому «эффект реверберации» представляет особый интерес в теоретическом плане, ибо, во-первых, его относительно легко представить как из повседнев-

ного опыта, так и из практики кино и, во-вторых, механизм собственно звукового формообразования проявляется в нем в достаточно осязаемой для теоретического анализа форме. Поэтому, исходя из анализа механизма «реверберации», можно попытаться ответить на основной затронутый нами вопрос, а именно — каковы механизмы формирования акустической выразительности в процессе съемки и отличаются ли они принципиально от механизмов формирования оптической выразительности?

Как было уже отмечено выше — все свойства материального субстрата объекта в процессе съемки «важны лишь постольку, поскольку обеспечивают сохранение и запрограммированное изменение его оптических и акустических свойств». Вместе с тем процесс киносинтеза базируется на способности световых и звуковых колебаний материальной среды «закреплять» на пленке оптико-акустическую форму пространства и движения и «возвращать» нам их имитацию в процессе кинопроекции. Следовательно, эстетические потенции света и звука могут проявляться исключительно в процессе формирования ими этих двух основополагающих феноменов кино. Поэтому рассматривание вопросов эстетического формообразования как света, так и звука на разных этапах формирования фильма и, прежде всего, в процессе съемки вне механизмов светозвукового формирования пространства-движения чревато неверными выводами принципиального характера. Итак, каков механизм оптико-акустического формирования пространства-движения в реальности и как он отражается на процессе эстетического формообразования в процессе съемки?

Постараемся разобраться в данных вопросах на примере воображаемой синхронной съемки. Исходя из уже вышеизложенных соображений, выберем для нашего опыта акустически активное пространство — помещение, например, богатое звуковыми отражениями внутреннее пространство большого собора. Иначе говоря — будем исходить из эффекта естественной реверберации, который легче представить как из повседневного опыта, так и из практики кино.

Представим, что снимается кинокадр, изображающий часть внутреннего пространства собора и человека, который произносит на среднем плане какую-то фразу. Рассмотрим последовательно, что может выражать данная словесная фраза, кроме своего семантического содержания, в процессе своего звучания.

В зависимости от высоты, громкости, длительности и пространственности, составляющих ее элементарных тембров (морфем-слов), и характера их синтаксической связи — она сложится в определенную интонацию. Причем, характер всех субъективных параметров восприятия данной «интонации» будет зависеть от «времени реверберации» и «частотной характеристики реверберации» внутреннего пространства собора, которые в свою очередь будут обусловлены акустическим объемом этого пространства и физическими параметрами его фактурной отделки — мрамор, камень, стекло и т. д. Физическая природа этой «зависимости» выражается в том, что воспринимаемый звуковой сигнал всегда состоит из прямого (непосредственно произносимого или производимого) звукового сигнала и его акустических отражений. В зависимости от акустического «объема» и «физических (фактурных)» особенностей пространства изменяется длительность затухания, интенсивность и спектральный состав обертонов акустических отражений воспринимаемого сигнала и, следовательно, изменяются субъективные параметры восприятия суммарного звукового сигнала — прямой сигнал плюс его акустические отражения. Таким образом, именно через характер изменения физических параметров звуковых отражений — формируются наши представления о характере окружающего нас пространства. А. И. Соловьева пишет: «Понятие пространственного слуха охватывает как локализацию звучащих объектов, так и локализацию объектов благодаря восприятию от них звуковых волн, излучаемых животными или человеком, — вторичная локализация, или эхолокализация. (...) Эхолокацией широко пользуются при ориентировке в пространстве и люди, лишенные зрения, а также зрячие люди, попавшие в условия темноты или сильного тумана» [11]. Итак, в процессе повседневной ориентации в пространстве человек постоянно пользуется эхолокацией, которая в ходе биологической эволюции доведена у него до автоматически неосознанной реакции, которая только в экстремальных ситуациях становится механизмом осознанной ориентации в пространстве точно так же, как значение звуковых отражений-обертонов в процессе эхолокации проявляется в осязаемой форме лишь в условиях акустически активного пространства-помещения, в частности, в рассматриваемом нами внутреннем пространстве большого собора. Поэтому когда незрячий человек во время движения постукивает впереди себя палкой —

---

[11] Соловьева А. Основы психологии слуха. Л., 1972, с. 112.

он не только механически «ощупывает» дорогу, но одновременно пользуется механизмом эхолокации для ориентации в пространстве. Возвращаясь к нашему примеру воображаемой синхронной съемки в соборе, можно сказать, что первый аспект оптико-акустического синтеза «пространства» выражается в том, что изображение формирует звук, определяя акустический характер звуковых обертонов (который является производным от оптического объема собора и его фактурной отделки), а стало быть, определяя и характер акустической выразительности суммарно воспринимаемого звука (прямой сигнал плюс его акустические отражения).

Второй, единовременный с первым, аспект оптико-акустического синтеза экранного пространства выражается в том, что сама «словесная фраза» в процессе звучания в свою очередь определяет характер восприятия оптического пространства, выявляя посредством своих отражений-обертонов его оптический объем и фактурную отделку. В этом легко убедиться, несколько изменив условия нашего опыта. Представим, что камера «наехала» на крупный план какой-то детали собора, предположим, на фреску, которая занимает все пространство кадра. Предположим далее, что в кадре и в закадровом пространстве нет никаких звучаний и что данный эпизод начинается с этого кадра, то есть изобразительный контекст нам не известен. В подобной ситуации мы не будем в состоянии вынести определенное суждение о пространстве, в котором происходит действие, ибо фреска может находиться в различных по характеру интерьерах. Иначе говоря, судить по части о целом мы не сможем. Однако достаточно того, чтобы в закадровом пространстве прозвучало «слово» или любое другое звучание — мы тут же по времени реверберации определим акустический объем пространства, а по спектральной (тембральной) характеристике звуковых отражений-обертонов — фактурную специфику помещения; и наше сознание, сопоставив эту звуковую информацию с изображением фрески, мгновенно «вычислит», что действие происходит в соборе. Итак, данный (единовременный с первым) аспект оптико-акустического синтеза пространства характеризуется тем, что звук формирует изображение, определяя посредством своих отражений-обертонов оптический объем и фактурную специфику пространства, а стало быть, определяя и характер оптической выразительности изображения.

Рассмотрим на основе того же примера процесс оптико-акустического синтеза различных форм экранного «движения» и его значение в формировании акустической выразительности звука. Разложим процесс экранного «движения» на последовательные фазы и отдельно их проанализируем.

Представим крупный план говорящего человека, который постепенно уходит в глубину кадра и останавливается на очень общем плане собора. Или же представим крупный план говорящего человека, который стоит на месте, а камера в это время постепенно «отъезжает» на очень общий план собора. Как характеризуются и чем отличаются различные фазы двигающегося источника звука, сопоставляя которые, мы воспринимаем его «движение» в пространстве посредством звука.

Крупный план будет отличаться в силу близости источника звука максимальным преобладанием прямого (основного) звучания над его акустическими отражениями и, следовательно, минимально субъективно ощутимым акустическим объемом и пространственностью звука, а также относительной независимостью его тембра (частотного спектра) от акустики собора. По мере удаления источника звука в глубину кадра постепенно будет увеличиваться доля воспринимаемых нами акустических отражений звука по отношению к его прямому звучанию, достигнув своего максимума на общем плане собора. Соответственно будет расти и наше субъективное ощущение акустического объема и пространственности звука, также достигнув на общем плане своего возможного максимума, который будет тождествен ощущению акустического объема всего собора и связанному с ним пространственному ощущению.

Одновременно, при удалении от нас источника звука в глубину кадра, постепенное уменьшение доли прямого звучания по отношению к отраженным приведет к постепенному изменению (в зависимости от времени реверберации и частотой характеристики реверберации внутреннего пространства собора) частотного спектра суммарно воспринимаемого звука (прямой сигнал плюс его отражения) и, в конечном итоге, выразится в резком изменении его тембра при переходе с крупного на общий план собора.

Вместе с тем движение источника звука, колеблющегося с постоянным спектром частот относительно слушателя (то есть относительно камеры и микрофона) — воспринимается как изменение высоты звука самого источника. Например, движение проезжающего мимо нас автомобиля воспринимается нами, прежде всего, как изменение высоты звука его мотора. На самом деле ни с при-

ближением, ни с удалением автомобиля частота излучаемого мотором звука не меняется — изменяется лишь количество звуковых колебаний, поступающих к нам в единицу времени. Это явление называют «эффектом Доплера» — оно имеет всеобщее значение для всех форм колебаний материальной среды, в частности, в астрономии по «смещению Доплера» в спектре электромагнитных колебаний звезд измеряют скорости их движения.

Все аспекты восприятия «движения» посредством звука, рассмотренные нами последовательно, для наглядности анализа, на практике единовременны и совместно моделируют процесс восприятия различных форм экранного «движения».

Суммируя полученные результаты, можно сделать следующий вывод: изменение во времени высоты, громкости, тембра, длительности и пространственности звучаний, которое возникает в результате монтажа кадров разной крупности, передвижения источников звука в пространстве кадра или движения камеры и микрофона относительно них — складывается в нашем сознании в определенную форму движения звука в экранном пространстве. Таким образом, движение источника звука в кадре (и в особенности в глубину кадра, ибо именно здесь расстояния могут быть весьма значительные) может восприниматься как специфически кинематографическое эмоционально - психологическое переживание пространства лишь тогда, когда сопровождается изменением всех субъективных параметров восприятия звука и, прежде всего, изменением высоты его основного тона.

Процессы светозвукового синтеза «пространства» и «движения», рассмотренные нами раздельно, в реальном процессе киносинтеза единовременным, взаимообусловлены и нерасторжимы в силу общности механизмов их формообразования. Поэтому, подводя итог нашему анализу и тем самым отвечая на вопрос, с которого мы его начали, можно сделать следующий вывод: изменение субъективных параметров восприятия света и звука и, следовательно, возможности оперирования оптической и акустической выразительностью в процессе собственно кинематографической интерпретации предкамерно-микрофонной реальности обусловлены исключительно механизмами светозвукового синтеза экранного пространства и движения. Здесь возникает естественный вопрос: каков же механизм собственно звукового формообразования в рассмотренном нами процессе «естественной реверберации», который позволяет звуку совмещать акустическую выразительность со светозвуковым синтезом пространства и движения? Если вернуться к нашему примеру с движением источника звука в соборе, то становится очевидно, что все аспекты оптико-акустического формирования пространства и движения обусловлены исключительно различными режимами соотношений — прямого звукового сигнала и его акустических отражений. Следовательно, процесс формирования акустической выразительности звука обусловлен теми параметрами съемки-записи, посредством которых можно оперировать характером соотношений между «прямым звуковым сигналом» и его «акустическими отражениями». Если опять вернуться к нашему примеру съемки в соборе, то можно сразу заметить, что один из основных параметров съемки-записи, определяющий соотношения прямого звукового сигнала и его акустических отражений — это «крупность» снимаемого кадра, то есть расстояние до объекта съемки. Другой основной параметр съемки, определяющий соотношения прямого звукового сигнала и его отражений,—это угол восприятия звука, значение которого в кино осознается недостаточно в силу, прежде всего, того, что недостаточно осознается уникальность оптико-акустических взаимосвязей в процессе синхронной съемки. Этому также «способствует» и повсеместное распространение «рупорного» озвучания речи, в результате которого максимально «уничтожается» собственно акустическая выразительность звучащего слова. Если в том же соборе говорящий человек будет постепенно отварачиваться от камеры и микрофона, то акустическая выразительность звука будет существенно изменяться в зависимости от угла его «отворота», ибо соответственно будут изменяться и соотношения между прямым звуком и его отражениями. Они максимально изменятся, когда говорящий окажется спиной к камере и микрофону, так как в этом положении по сравнению с первоначальным (когда говорящий стоял лицом к камере и микрофону) будет максимальное преобладание акустических отражений. Активно оперировать углом восприятия звука или «звуковым ракурсом» стало возможным с появлением высокочувствительных и остронаправленных микрофонов. Таким образом, если исходить из нашего опыта в акустически активном помещении-пространстве, то основными параметрами съемки, которыми обусловлена акустическая выразительность звука, являются расстояние до объекта фиксации и угол фиксации объекта или «звуковой ракурс» фиксации объекта. Однако

преувеличение до ощутимости в эффекте реверберации формообразующие механизмы звуковых колебаний в силу фундаментального единства мира звучаний естественно получают повсеместное распространение в недостаточно осязаемом виде и поэтому имеют всеобщее значение.

Следовательно, говоря словами Б. Балаша, «нечто» не репродуцирующее, а творящее фильм, что делает кино самостоятельным, совершенно новым видом искусства»[12], обусловлено в процессе кинематографической интерпретации звука теми же параметрами съемки, которые определяют процесс собственно пластического формообразования. А это значит, что «триада Балаша» — меняющаяся дистанция, меняющийся ракурс и монтаж, определяющая специфику кинематографического формообразования, выступает в качестве основополагающего механизма не только в процессе пластического, но и звукового формообразования фильма. Поэтому, перефразируя высказывание Б. Балаша относительно изображения в фильме применительно к звуку, можно сказать, что фильм не воспроизводит звучания, а производит их. Таким образом, первые два компонента «триады Балаша» — меняющаяся дистанция и меняющийся ракурс — имеют необходимо принципиальное значение в процессе киносинтеза, ибо механизм их формообразования, во-первых, неопровержимо обусловлен физическими свойствами колебаний материальной среды и, во-вторых, он является привилегией исключительно кинематографического способа интерпретации реальности. Поэтому именно два первых компонента «триады Балаша» выступают в качестве доминанты собственно кинематографического формообразования, и именно они определяют специфику всех последующих уровней художественного опосредования фильма от монтажа до сценарной структуры включительно. В. Демин пишет: «Не экран открыл крупный план и общий. Его изобрели навыки нашего мышления — умение то вознестись в высоты абстракции, то прильнуть к эмпирии, если эффективная работа мысли требует этой точки опоры»[13]. Однако в контексте исследуемых нами вопросов представляется существенным совершенно иной аспект «динамической точки зрения». Конечно же, не экран открыл крупный и общий план, если иметь в виду значение механизма их сочетания, то есть монтажную структуру мышления. Однако именно экран открыл специфически новые выразительные возможности крупного и общего планов, обусловленные спецификой природы нового материала их формирования — светозвуковых колебаний материальной среды. Ибо специфика киновыразительности «крупного» или «общего» планов отличается прежде всего тем, как они конкретно выражают пространственные и динамические взаимоотношения света и звука через психофизически непосредственно воспринимаемые нами светозвуковые фактуры, качественные связи между которыми способны вызывать интеллектуально-эмоциональные реакции, сравнимые по богатству ассоциаций лишь с восприятием самой реальности. Классики кинотеории убедительно показали на материале старших искусств, что «монтажность» как формальная структура нашего мышления присуща всем формам духовной активности человека. Однако как проявляется она в конкретном виде художественного освоения реальности (в скульптуре, живописи, литературе, музыке и т. д.) — обусловлено прежде всего спецификой собственно материала формирования данного вида искусства. Классическое определение «первоэлемента» кино уже на протяжении многих десятилетий существования звукового фильма осталось таким же, как на заре немого фильма. Вот как его повторяет, в частности, Л. Козлов: «Специфический материал кино — движущееся видимое изображение. Вне его нет киноискусства. Движущееся изображение в эстетически развитой форме, сюжетной и монтажной, составляет непосредственную действенность художественной мысли в фильме»[14]. Вместе с тем никто не отрицает, что кинообраз уже давно стал звукозрительным. «Напряжение», возникающее между «определением первоэлемента кино» и «звукозрительностью кинообраза», естественно, вызывает нечто вроде «звукового косоглазия». Казалось бы, что «видеозапись» поставила последнюю точку в вопросе определения специфического материала кино. Видеозапись реализуется в рулоне ферромагнитной пленки, на которой «записаны» и изображение, и звук. Более достоверного «вещественного доказательства» природы артефакта кино мы не получим. Стало быть, специфический материал кино — это светозвуковые колебания материальной среды. Но здесь необходимо различение между «специфическим материалом», «доминантой формообразования» и «первоэлементом». Ведь «специфический материал» музыки — это звуковые колебания материальной среды, «первоэлемент» музыки, это «музыкальная гамма» или «элементарные гармонии», а «доминанта формообразования» — это механизм организации звуковых колебаний по принципу «звуковысотных соотношений чистых

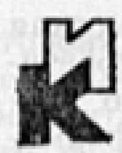
---

[12] Балаш Бела. Кино. М., с. 240.
[13] Демин В. Первое лицо, с. 99.
[14] Козлов Л. Изображение и образ, с. 110.

тонов», который в природе не существует. Соответственно — «формообразующая доминанта» кино — это механизм светозвукового формообразования экранного пространства и движения, а «первоэлемент» — это создаваемые средствами кинотехники различные формы оптико-акустического пространства-движения. Таким образом, именно на механизм светозвукового синтеза экранного пространства движения, который оперирует двумя первыми компонентами «триады Балаша», ориентированы все последующие слои художественного опосредования образной формы фильма. Когда в процессе разработки литературного сценария режиссер делает против определенного кадра пометку «крупный план» — это значит, что он заведомо рассчитывает на способность камеры выявлять на крупном плане микропластику движения, микроструктуру визуальных фактур и т. д., это значит, что он заведомо рассчитывает на способность микрофона выявлять на крупном плане нюансы человеческих интонаций, характер человеческого дыхания и т. д. Соответственно, когда он делает пометку «общий план» — он заведомо рассчитывает на иные особенности оптико-акустической выразительности экрана. Следовательно, режиссер, перерабатывая сценарный материал с целью выявления его «киногеничности», исходит осознанно или интуитивно именно из будущей доминанты собственно кинематографического формообразования — механизма светозвукового формирования пространства-движения. Киногеничность будущего фильма (независимо от художественной самоценности предкамерно-микрофонной реальности) обусловлена прежде всего тем — насколько режиссер способен через механизм светозвукового формообразования пространства-движения «возбудить» оптико-акустическую выразительность света и звука в качестве факторов эстетического формообразования. Ведь не секрет, что при всем естественном дефиците незаурядных сюжетов их гораздо больше, чем незаурядных произведений киноискусства, снятых по этим сюжетам. Из традиционного определения «первоэлемента» кино, повторяемого в неизменности на протяжении более чем полстолетия развития звукового фильма, со всей очевидностью явствует, что огромное значение звука как одного из двух собственно формообразующих элементов структуры фильма сегодня, как и на заре появления звукового фильма, сознается немногими. Во всех исследованиях, так или иначе касающихся вопросов использования звука в фильме, ощущается явная или подразумеваемая «интонация», свидетельствующая о том, что звук в кино, при одновременном признании его огромного значения в формировании кинообраза, мыслится как привносимая в структуру фильма художественная ценность, а не как собственно формообразующий «первоэлемент» этой структуры. Его «эстетическая самоценность» сознается лишь в зависимости от его способности «приспособиться» к гипотетически существующей вне звука структуре звукового фильма. Одна из основных причин подобного «понимания» роли звука в фильме заключается в том, что разговор о «собственно звуке», то есть о способах художественной организации всей совокупности звучаний, формирующих фильм, в киноведении еще не начался. Киноведение обстоятельно и бесконечно занимается лишь проблемами интеграции в структуре фильма «художественного слова» и «авторской музыки», то есть отдельных элементов «собственного звука», первый из которых частично, а второй целиком выступают в качестве привносимых в структуру фильма художественных ценностей. Это равносильно тому, если бы мы при анализе зрительной сферы фильма исходили бы исключительно из возможностей «портрета» по аналогии (конечно, не буквальной) со «словом» и крайне условных визуальных элементов, привносимых в изобразительный ряд средствами комбинированных съемок или мультипликации по аналогии с «авторской музыкой». Подобная «логика» в отношении «звука» сложилась в ходе естественной эволюции звукового фильма в первые десятилетия его освоения. В течение многих лет в кино господствовала оптическая запись звука, производимая синхронно в процессе съемки. В силу огромных ограничений как технического, так и технологического порядка возможности выражения «субъективности» средствами звукозаписи были крайне ограничены. Даже проблема технически качественной фиксации звука стоила немалых усилий и долгое время оставалась наиболее актуальной и основной задачей звукозаписи. Выработалось убеждение, что эстетические потенции «собственно звука» по сравнению с изображением незначительны и, следовательно, в процессе формирования фильмов звукозапись может выступать в основном в качестве технического средства фиксации и репродукции уже «готовых» художественных ценностей — художественного слова и музыки. Однако это был естественный путь художественной эволюции, ибо точно так же складывались на первых порах взаимоотношения фотографии с живописью, а позже — кино и литературы. Именно в процессе выполнения репродуктивных функций стимулируются и постепенно вырабатываются собственно продуктивные возможности нового средства художественного выражения. Весь

многовековой опыт живописи, а позже и достижения фотографии в вопросах композиции, освещения, цвета, ракурса и т. д. — достались в наследство камере. Но самое бесценное она получила у фотографии, а именно — технический механизм деформации света, то есть механизм собственно пластического формообразования. У звукозаписи не было предшественников, подобных фотографии, у которых она могла заимствовать технический механизм звукового формообразования. Поэтому она могла выработать его только в процессе собственного «самопознания», то есть в процессе долгой эволюции звукового фильма и звукотехники. Ведь прежде чем человек смог артикулировать элементарные тембры-морфемы, из которых складывал первые слова, — он должен был научиться управлять посредством своей развивающейся гортани физическими параметрами произносимых звуков, динамическими взаимоотношениями которых обусловлено все многообразие произносимых им звуков. Поэтому только овладев техническим механизмом управления физическими параметрами звука, звукозапись могла не только репродуцировать «слово» и «музыку», но и приступить к ассимиляции принципов вербальности у первого и принципов музыкальности у второй. Лучшие достижения новой творческой позиции в современном кино убедительно свидетельствуют, что с задачей этой звукозапись справилась блестяще. Акустическая выразительность собственно звука стала таким же активным фактором в формировании эстетического эффекта киносинтеза, как и собственно пластическая выразительность изображения. Даже киногеничность «слова» сегодня обусловлена нахождением оптимального «баланса» между его «семантическим слоем» и «акустической выразительностью», что в каждом кадре определяется конкретными обстоятельствами развития фабулы. Однако, как показывает практика кино, если чрезмерное преобладание в этом «балансе» семантического слоя чревато эффектом «театра у микрофона», которого так опасались противники «говорящего фильма» еще на заре появления звука, то преобладание акустической выразительности только усиливает киногеничность «слова». Во многих фильмах на военную тему, когда «вектор смысла» четко обозначен контекстом фабулы, «непереводимая немецкая речь» становится выразительным элементом создания атмосферы. Особой драматической насыщенностью отличается использование «непереводимой немецкой речи» в качестве чисто акустического элемента выразительности в кинокартине «Иваново детство» А. Тарковского.

Однако несмотря на то, что лучшие достижения современного кино отличает высокая культура звукозрительного синтеза, теоретические представления о роли собственно звукового формообразования в процессе формирования фильма остались где-то на уровне 40-х — 50-х годов. Преодолеть «разрыв» между теорией и практикой в этом вопросе крайне нелегко, ибо в процессе звукового формирования фильма за последние 15—20 лет произошли перемены принципиального порядка. За тот же период времени съемочная техника прогрессировала не в меньшей степени, чем звуковая, однако процесс пластического формирования остался, как и ранее, одноэтапным — он начинается и завершается в самом процессе съемки. Поэтому, хотя само пластическое формообразование усовершенствовалось как в техническом, так и в творческом отношении — традиционная психология пластического формообразования в кино принципиально не изменилась и, следовательно, существенно не изменились и теоретические предпосылки его анализа. В то же самое время в технологической цепочке звукового формообразования появились новые этапы формирования звука, которые принципиально изменили психологию звукозрительного мышления современного фильма. Поэтому для теоретического осмысления огромных перемен, которые во многом изменили характер функционирования звука в структуре фильма, необходимо, хотя бы в самом общем виде, представлять элементарную цепочку многократных художественных деформаций звука в процессе формирования современного фильма.



*Н. Зоркая*

# Итог многолетнего труда




Книгу Д. Писаревского «Братья Васильевы»[1] завершает, как это принято в серии «Жизнь в искусстве», богатый альбом фотографий. Последняя из них — фотография золотой медали, которой награждают лауреатов Государственной премии РСФСР по киноискусству. Два мужественных, строгих профиля, кажется, даже похожих, два лица, дорогих всем кинематографистам и знакомых всем, кто любит кино, — братья Васильевы, этим именем названа высшая награда России за выдающиеся достижения в области кино. Отлитые в золото профили...

А на страницах книги предстают перед читателем два живых и бесконечно обаятельных художника, два неповторимых и разных человека, которым судьба дала не только одинаковую фамилию, затем сведя их на дороге жизни, но подарила великое счастье истинного творческого содружества или, пользуясь словом Горького (его уместно применяет автор книги к своим героям), — творческой «единосущности».

Биографии кинематографистов занимают в популярной серии «Жизнь в искусстве» видное место. Без «Эйзенштейна» В. Шкловского, без «Пудовкина» А. Караганова, без «Гриффита» Л. Трауберга и других монографий, посвященных крупнейшим кинорежиссерам и киноактерам, нельзя и представить себе сегодня библиотеку книг в уже привычных читателям белых суперобложках — книг о подвиге Таланта. Но перед Д. Писаревским стояла особая задача — рассказать о двоих, ставших талантом единым, о двух художниках, каждый из которых остался самим собой. И уж тем более трудна задача автора жизнеописания, которое есть непременное условие книги данного типа: две жизни в их зените стали единой творческой жизнью, линии их переплелись, но все же героев двое, две жизни, две судьбы!

Д. Писаревский, видимо, отлично понима-

---

[1] Писаревский Д. Братья Васильевы. М., Искусство, 1981. (Ссылки на это издание даются в тексте.)

ет, чего ждет от книги читательская пытливость и повышенное внимание к «секретам творчества». С самого начала (в главе «Творческое содружество, ставшее братством») он дает четкую контрастную характеристику Георгия Николаевича и Сергея Дмитриевича Васильевых во всем своеобразии и несходстве их натур. Перед нами два портрета. Человек открытого нрава и горячего темперамента, коллективист, трибун, спорщик, погружающийся в творческое дело без остатка, общительный, в общении простой, легкий — Сергей. Деликатный, молчаливый, замкнутый, стеснительный в широком людском кругу и остроумный, веселый в кругу близком и домашнем, внешне уравновешенный, безупречно корректный, но таящий в себе и азарт, и способность на неожиданный, даже эксцентрический поступок, преданный делу безмерно, но всегда оставляющий некий «зазор» между профессией и личным существованием, — Георгий. При всех различиях характеров, Васильевы, как пишет автор книги, «не походили друг на друга, но идеально подходили один к другому. Различия их натур не помешали проявиться тому главному, что их сроднило, — духовной общности, единству мироощущения, миропонимания. Их роднило прежде всего общее отношение к главному событию века, ровесниками которого они были, — к социалистической революции...» (с. 12).

Конечно, духовный центр, узел, стягивающий воедино нити жизни и творчества, судьбы народа и индивидуальные судьбы двух художников, назван автором точно: революция.

Но как отозвалось это величайшее событие века именно в их творчестве, в чем было то особое, что внесли они в искусство революционной эпохи по сравнению с Эйзенштейном, Пудовкиным, Довженко, Козинцевым и Траубергом, Дзиганом, — это вопрос, требующий особого рассмотрения. Он-то, естественно, и составляет сквозной сюжет книги Д. Писаревского.

Первая монография о братьях Васильевых, предпринятое впервые исследование всего творческого пути художников (а не только их шедевра — фильма «Чапаев», породившего большую литературу) подтверждает закономерность, определившую биографии целого творческого поколения. Ее, эту закономерность, С. Эйзенштейн сформулировал так: от революции к искусству. Это доказывает и книга Д. Писаревского; богато насыщенная новыми биографическими фактами и никогда прежде не публиковавшимися документами, она показывает типичность пути С. и Г. Васильевых, ставших одними из многих представителей русской интеллигенции, которых сделал художниками Октябрь.

Потому с такой благодарностью читаешь разысканные Д. Писаревским архивные документы давних лет, рассказы о братьях Васильевых их современников, соратников, просто знакомых. Чеканные профили золотой медали как бы обращаются к нам анфас, легендарные образы прославленных мастеров облекаются в плоть и кровь. Ощущается воздух времени живая и непосредственная атмосфера, схваченная в каждый данный миг творческой биографии мастеров.

Но автор не только сообщил множество незнакомых читателю фактов, не просто дал достоверную и максимально убеждающую информацию, в дальнейших главах книги он раскрывает, как прожитое и пережитое Васильевыми, соединившись с творческой фантазией, с историческим материалом, с литературным источником — книгой Д. Фурманова, — вошло в сплав фильма «Чапаев», наполнив его кадры тем удивительным чувством личного, которое веет над эпосом, драмой, историко-революционной хроникой — как уж только не определяли исследователи жанр этого фильма!

Влюбленный в своих героев, биограф сохраняет при этом беспристрастие и объективность, не поднимая Васильевых на котурны и не рисуя их путь в искусстве как сплошное восхождение — а подобный стереотип еще не изжит в биографиях замечательных людей. Напротив, Д. Писаревский рассказывает и о поисках художниками себя, нередких заблуждениях, и о свойственных поначалу братьям Васильевым чуть смешных и наивных преувеличениях значения своей первой кинемато-

графической профессии, так называемого «режиссера-монтажера», то есть адаптатора заграничных немых картин для советского экрана. И о трудностях первого периода самостоятельной режиссуры. И о просчетах и ошибках первого игрового фильма братьев Васильевых «Спящая красавица», которые заслонили от современников черты оригинальности, все же присущую этой картине свежесть замысла и многих эпизодов этого, увы, очень неровного произведения.

А следующую картину Васильевых, «Личное дело», навеки утраченную, Д. Писаревский реконструирует с той убедительностью и тщательностью, которая вызывает естественное уважение и благодарность читателей. И тем вводит фильм в обиход исследователей, историков советского кино. Писаревский доказывает, что «Чапаев» прямо связан с опытом предшествовавшего ему «Личного дела» и что этот фильм занял свое место в общем кинематографическом процессе 30-х годов, в поисках современной темы и характера современного героя, явившись, в частности, предвестием знаменитого «Встречного» Ф. Эрмлера и С. Юткевича (интересно проведены исследовательские сравнения фильмов и отличающийся новизной яркий анализ центрального героя «Личного дела» — токаря Штукова в исполнении старого русского артиста Н. Ходотова, соратника В. Комиссаржевской). Помещенные в книге фрагменты раскадровки «Личного дела» подтверждают авторские выводы: перед читателями наглядно предстают реалистический, воссозданный с психологической и бытовой точностью образ питерского рабочего и выразительные лица участников массовых сцен. Характерно, по-видимому, для фильма сочетание жанровых эпизодов с символическими решениями; стилевая особенность фильма, по мнению автора монографии, была именно в этом сочетании.

Так обогащаются наши знания творчества братьев Васильевых. Писаревский стремился оспорить концепцию об авторах «Чапаева» как о творцах одного шедевра, «гениях одного дня» («гением одной ночи» назвал С. Цвейг Руже де Лилля, создателя «Марсельезы») — сторонников такой концепции еще много в киноведении. Автор новой монографии о братьях Васильевых, впервые включив в орбиту исследования, так сказать, весь корпус их творчества, раскрывает и закономерность возникновения «Чапаева», и дальнейшую эволюцию художников, которые не почили на лаврах после своего великого успеха, но решительно противились канонизации «Чапаева» и не мыслили свой дальнейший кинематографический труд иначе, чем неустанный поиск нового.

Трудным было положение молодых триумфаторов, как бы в одночасье вознесенных к вершинам славы: каждый последующий их фильм невольно сопоставлялся с «Чапаевым». Не менее трудна и задача биографа-исследователя: ему необходимо избежать соблазна натяжек, влияния представлений о творческом развитии художников как только о прямой и неуклонно восходящей линии, достаточно распространенных в киноведении. Решая эту задачу, Писаревский, впрочем, сам не избегает натяжек и выпрямления линии развития режиссеров, тем не менее ему удается с помощью новых фактов и уточнения, исправления некоторых устаревших киноведческих оценок воссоздать в основном верную и уж во всяком случае самую полную картину «постчапаевского» периода в творчестве Васильевых.

В поэтике «Волочаевских дней» Д. Писаревский различает воздействие сказа, сплав сурового реализма и легендарности, исторической правды боев за Дальний Восток и окутанных романтической дымкой воспоминаний об этих событиях (дальнейшее развитие советского историко-революционного фильма вберет в себя это найденное Васильевыми двуединство). Обращаясь к двухсерийному полотну «Оборона Царицына», над которым братья Васильевы работали в 1940—1944 годах, автор книги, также впервые в нашем киноведении, рассматривает его как целостную дилогию, заполняя «белое пятно» биографии художников, существующее до сих пор на карте их творчества: ведь вторая серия фильма в свое время не была выпущена на экран в

результате субъективной и произвольной ее оценки, а далее по инерции замалчивалась, обходилась даже и в исторических обзорах, в учебниках по истории советского кино.

И все же, мне кажется, в отношении к фильмам Васильевых, поставленным до и после «Чапаева», как и к картинам Сергея Васильева, выпущенным после смерти Георгия Николаевича, Д. Писаревский не всегда объективен. Он тщательно выделяет наиболее актуальное и смелое в замысле этих фильмов, подробно описывает живое и плодотворное в их воплощении, и делает это прекрасно. Но в полемике с недооценкой этих произведений Д. Писаревский иногда впадает в другую крайность: возможно, неосознанно он старается «подтянуть» их к «Чапаеву». Взаимоотношения «Волочаевских дней», «Обороны Царицына» и позже «Фронта» и «Героев Шипки» с опытом и традициями «Чапаева» представляются мне более сложными, противоречивыми, чем это показано в книге Писаревского. Несомненно, режиссеры не собирались ни почивать на лаврах, ни дублировать свои художественные открытия. Однако в полной мере развить достигнутое на уровне «Чапаева» им не удалось. Эту гигантскую задачу решило все советское киноискусство в своем поступательном развитии — разумеется, братья Васильевы приняли в нем участие очень активное.

В 1946 году оборвалась жизнь Георгия Васильева — в зените творческой зрелости, в надеждах на осуществление нескольких увлекательных замыслов, в разгар начатой работы над «Пиковой дамой» Пушкина — Чайковского, опыта в еще неизведанном тогда жанре кинооперы, обещавшего интересный и значительный результат. Васильевы не представляли себе работу друг без друга. Их союз смогла разрушить только смерть одного из них. Но и это трагическое событие не оборвало того, что в искусстве было выработано ими обоими. Осталось множество совместных замыслов и заделов на будущее. В течение десятилетий сформировались общие принципы, творческий почерк и стиль. Естественно, что после смерти Георгия Николаевича Сергей Дмитриевич стремился продолжить и развить кинематограф Васильевых. Об этом сказано во введении к книге, а в ее последней главе раскрыто, как это осуществлялось. Здесь впервые собраны и опубликованы материалы о плодотворной работе С. Васильева в только что рождавшемся болгарском кино — о его постановке первого советско-болгарского фильма «Герои Шипки», о его деятельности в качестве советника юной, делавшей лишь первые свои шаги болгарской киностудии, о его теплых, дружеских творческих и личных отношениях с болгарскими коллегами.

И здесь, как во всех предыдущих главах книги, Д. Писаревский не ограничивается собственно кинорежиссурой, не замыкается в круг профессионального анализа как такового. Общественная деятельность, педагогика, художественные взгляды, публицистика, дневники, выступления Георгия и Сергея Васильевых рассмотрены автором не менее пристально, чем их труд в кинопавильоне. И это естественно: Васильевым, как и другим ведущим мастерам их поколения, были свойственны универсализм, широта художественных интересов, многообразие занятий и забот, пытливая разведка нашего молодого искусства. Д. Писаревский уделяет много внимания кинематографическим воззрениям обоих художников, формированию и обогащению их эстетики, непосредственно выраставших из практики и на практику влияющих. Нужно отметить, в частности, свежий и любопытный рассказ об участии Васильевых в горячих спорах и дискуссиях о будущем киноискусства, развернувшихся в конце 20-х годов, о критических статьях и рецензиях на фильмы текущего репертуара, принадлежащих перу Г. Васильева. И особенно анализ книги С. Васильева «Монтаж кино-картины», изданной в 1929 году, где молодой и страстный поборник так называемого «монтажного кинематографа», «режиссер-монтажер», при всех преувеличениях роли монтажа, каковые ему впоследствии удалось преодолеть, изучает и интересно, творчески осмысляет основы выразительного языка экрана.

И снова веет со страниц книги воздухом юности советского киноискусства, ее свершений и заблуждений, исканий, пыла, коллективных

поисков. Автору биографии, а тем более биографии в серии «Жизнь в искусстве», где сам тип издания располагает к сосредоточенности на индивидуальной судьбе художника (а здесь — на двух нераздельных судьбах), всегда грозит «замыкание» внутри этой судьбы и, как следствие, непроработанность, размытость фона, изоляция героя от общего процесса развития искусства. Автор книги «Братья Васильевы» нашел свои способы активного включения фона в «действие на первом плане». Например, он дает несколько «отступлений» — главок, где слышится живой голос современников, коллег, помощников режиссеров, где говорят и архивные документы, впервые воскресившие некоторые интересные эпизоды создания фильмов и кинопроизводства, колоритные подробности, частности, проливающие свет на многое в пути Сергея и Георгия Васильевых.

Д. Писаревский давно и глубоко занимается изучением творчества братьев Васильевых. Его перу принадлежит фундаментальная монография о «Чапаеве», десятки статей, исследований и публикаций в научных сборниках, в периодических изданиях, в том числе и в «Искусстве кино». Настоящая книга — плод многолетних изысканий, работа в определенном смысле итоговая. Было бы потому странно, если бы «Чапаев» — предмет самой горячей авторской любви — не занял и здесь центральное место. Глава «Феномен «Чапаева» и становится центральной не только по объему уделенных фильму страниц, но по эмоциональному настрою. Это своеобразная «повесть о фильме», живое эссе, вводящее в творческую лабораторию создателей шедевра. И все же позволю себе высказать упрек: иной раз «феномен», истинное чудо фильма «Чапаев» кажется у автора чересчур «логизированным», слишком уж подготовленным и непреложным на пути Васильевых. А было здесь еще и вправду чудо, нечто еще и непостижимое, дар судьбы, всплеск самой Истории — недаром дни просмотров, премьеры и триумфального шествия «Чапаева» остались в памяти современников образом радости, удивительного счастья.

Высоко оценивая книгу, должна сказать, что с некоторыми моментами авторской концепции можно спорить. Так, например, в главе «Проблемы творческого метода», формулируя новаторское значение «Чапаева» для развития советского кино 30-х годов, Д. Писаревский традиционно сопоставляет фильм Васильевых с предшествовавшим этапом, немым кинематографом, с так называемыми «монтажно-типажными» картинами, «монументальными фресками», где преобладал коллективный образ массы, а индивидуальные и многомерные человеческие образы еще не были созданы. Сопоставление, как известно, в принципе верное. Но нельзя забывать, что одновременно со съемками «Чапаева» шла работа над «Юностью Максима» — первой частью кинотрилогии Г. Козинцева и Л. Трауберга, где в центре был истинно многомерный образ большевика, что параллельно исканиям братьев Васильевых на том же «Ленфильме» шли самые активные и плодотворные поиски именно «человековедения» на экране, что фактически в с е 30-е годы ленинградской киностудии подчинены были именно этой центральной творческой задаче. Несмотря на широкие вкрапления кинематографического фона в рассказ о судьбе Васильевых, иногда они оказываются одинокими, что, разумеется, не соответствует исторической истине. Взаимосвязи экспериментов Васильевых с поисками других советских киномастеров следовало бы показать глубже и полнее. Можно было бы поспорить и с отдельными авторскими оценками тех или иных образов, художественных решений в других картинах Васильевых... Но это уже, как говорится, вольная воля читателя, а автор свою задачу выполнил по-своему, так, как подсказывал ему долг ученого и публициста.

Монография Д. Писаревского «Братья Васильевы» обрадовала и кинематографистов, и широкие круги любителей кино.

Ее появление тем более отрадно и ценно, что вопрос о сочетании научной полноты и беллетристической увлекательности вообще не так-то прост, когда речь идет о книгах серии «Жизнь в искусстве». Серия эта — «дочерняя» по отношению к знаменитой, основанной

М. Горьким «Жизни замечательных людей», главной целью которой была и остается пропаганда жизни-подвига, жизни-примера. Но у биографии художника есть своя специфика: его жизнь переливается в его творения, его подвиг воплощен в созданных им произведениях. Потому для автора всегда нелегко найти «баланс» между жизнеописанием и искусствоведческим исследованием, между академической скрупулезностью и подкупающей широкого читателя занимательностью. Некоторые авторы книг из серии прямо декларируют свою ориентацию на широкие читательские круги. Но и при массовом тираже (50 000 экземпляров), рассчитанная на широкого читателя, любителя искусства, а не только на специалиста, серия одной из своих самых важных задач имеет все же искусствоведческое о т к р ы т и е. Открытие нового материала, фактов, сведений. Новизну концепции. Четко проведенную авторскую центральную мысль.

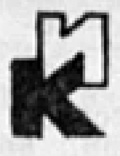
Книга Д. Писаревского «Братья Васильевы» отвечает этим требованиям. Ценность ее еще и в том, что своей научной фундаментальностью, богатой информативностью, академичностью в лучшем смысле слова она закрепляет позиции искусствоведческой науки в серии «Жизнь в искусстве».

**Имя Дмитрия Сергеевича Писаревского пользуется давней заслуженной известностью. Талантливый историк кино, теоретик и критик, он много лет отдал изучению центральных проблем многонационального советского экрана, внес значительный вклад в разработку теории социалистического реализма в отечественном кино, в пропаганду его лучших достижений. Книги, статьи Дмитрия Писаревского, главы в коллективных трудах по истории советского кино, написанные за полвека плодотворной и разносторонней деятельности, входят в актив нашей киноведческой науки.**

**Особая заслуга принадлежит Дмитрию Писаревскому в изучении творчества братьев Васильевых. Наследию создателей бессмертного «Чапаева» он посвятил ряд исследований, в которых ввел читателя в творческую лабораторию художников, глубоко и подробно раскрыл значение вклада выдающихся режиссеров в социалистическое искусство, отметил влияние, которое оказало их творчество на развитие мирового прогрессивного кинематографа.**

**Монографией «Братья Васильевы» Дмитрий Сергеевич Писаревский встречает свое 70-летие. Уверенные в том, что к нам присоединятся советские кинематографисты и многочисленные любители кино, мы сердечно поздравляем вас, дорогой Дмитрий Сергеевич, с юбилеем и желаем вам, пытливому исследователю, неутомимому труженику, доброго здоровья и новых творческих успехов!**





*М. Ямпольский*

# Кино «тотальное» и «монтажное»

*Проблема генезиса киноискусства в последние годы привлекает все более пристальное внимание специалистов различных областей знания — киноведов, культурологов, социологов, психологов как в нашей стране, так и за рубежом. Объясняется это многими причинами, одна из которых — необходимость глубже осознать общественно-эстетические закономерности, обусловившие рождение нового искусства, и тщательнее проследить влияние многообразных факторов на становление поэтики экрана; этот комплекс проблем имеет не только академическое, а живое теоретическое и практическое значение.*

*В зарубежном киноведении в ходе обсуждения этих проблем высказывается ряд положений, которые нуждаются в критической оценке, так как многие авторы склонны рассматривать язык кино в чисто формальном, семиотическом аспекте, игнорируя его художественную специфику.*

*В трудах советских ученых предыстория кинематографа в ранний этап его развития изучается комплексно, в широком культурно-историческом контексте. При этом обнаруживается немало неисследованных и дискуссионных проблем, требующих во многом новой методологии анализа и выработки более общей точки зрения на исторический материал, ранее не включавшийся в круг интересов киноведов и культурологов.*

*В предлагаемой вниманию читателя статье М. Ямпольского — она содержит отдельные спорные суждения и публикуется в порядке обсуждения — ставится вопрос о соотношении различных видов «тотального» зрелища и раннего кинематографа и рассматривается процесс зарождения киномонтажа.*

Многочисленные исследования возникновения и становления киноискусства создали ныне вполне укоренившуюся традицию поисков истоков кино в далекой истории. Предвосхищение кинематографа находят у Платона, Герона Александрийского или Клавдия Птолемея. Обычно такие очерки предыстории строятся по двум принципам (как правило, впрочем, не соблюдаемым в чистом виде) — либо прослеживается история зрелища, как бы с веками тяготеющего ко все более иллюзионистскому воспроизведению реальности, либо — история технических приспособлений, постепенно приводящих к появлению фотографии, а затем и движущихся картинок.

Явное несовпадение истории техники и истории зрелища неизбежно ставило перед исследователями вопрос: что же является ведущей силой в эволюции кино, его становлении? Ж. Садуль, которому принадлежит классический труд по предыстории кино, разводит эти две темы, разделяя свою знаменитую книгу «Изобретение кино» на две части — «Изобретение аппаратов» и «Первые демонстрации оживших изображений» [1]. Он был скорее склонен видеть в эволюции примат техники. А. Базен в своей широко известной работе «Миф тотального кино» явно отдавал предпочтение зрелищу. Согласно Базену, до появления кинематографа в человеческой культуре существует некий миф — «это миф интегрального реализма, воссоздающего мир и дающего такой его образ, который неподвластен ни свободной интерпретации артиста, ни необратимому ходу времени. Если кинематограф при своем рожде-

[1] См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. I, М., 1958.

нии не обладал всеми атрибутами тотального кино, то лишь потому, что феи, стоящие у его колыбели и стремившиеся оделить его всеми дарами, были недостаточно сильны в техническом отношении»[2]. Для Базена кино развивается в сторону реализации этого, до кино возникшего мифа, и именно императив «мифа тотального кино» и создает то силовое поле, которое соединяет воедино разрозненные усилия различных инженеров и техников.

Во многом с этими идеями Базена перекликается работа С. Эйзенштейна «О стереокино», где также эволюция кинематографа понимается как вековое движение к осуществлению некоего мифа о тотальном зрелище. Эйзенштейн, в частности, пишет: «Можно ли утверждать, что человечество в своем стремлении к реализации этих запросов столетиями «шло» к стереокино как к одному из наиболее полных и непосредственных выражений таких устремлений?

Мне кажется, что — да»[3].

Для Эйзенштейна стереокино есть шаг в сторону более тотального воспроизведения действительности, поскольку на место двухмерного пространства ставит пространство трехмерное.

Американский киновед Ч. Барр попытался теоретически обосновать поэтапную последовательность эволюции кино к своему «тотальному» идеалу. Барр пишет: «Даже если правда, а я считаю, что это правда, что те, кто придумывали и развивали кинематограф, мыслили его в терминах т о т а л ь н о й иллюзии со звуком, цветом, глубиной, и что ограниченная форма, которую кино временно приняло, была в этом смысле случайной, все же остается возможность видеть историю кино в качестве прекрасно выстроенной (nicely arranged) серии продвижений, каждое из которых наступает тогда, когда режиссеры и зрители оказываются к ним готовыми. Сначала они научаются владеть одной только камерой, а затем все большим и большим количеством ингредиентов реальности: они вряд ли смогли бы контролировать их все одновременно и с самого начала. <...> Большая плотность звукового-стерео-цветного изображения требует более точного контроля, чем простое «единичное» изображение. Восхождение происходит поэтапно»[4].

Таким образом, эволюция кинематографа, с поправкой на существование мифа о «тотальном» кино, выглядит как реализация некой мечты, для полного осуществления которой не хватает только технических средств. По мере их развития кинематограф якобы получает возможность приближаться к некоему заранее данному идеалу зрелища. Где же сформулирован этот идеал? Прежде всего в утопической литературе, в частности, в романах. Миф о тотальном воспроизведении действительности, обнаруживаемый еще у немецких романтиков, сформулирован Вилье де Диль Адамом в «Будущей Еве», Олдосом Хаксли в «Новом прекрасном мире», Рэем Бредбери в «Вельде», Биу Казаресом в «Изобретении Мореля»[5].

Это становится тем более очевидно, если учесть, что «тотальное» кино уже существовало и погибло, не выдержав конкуренции с кино «частным», если так можно выразиться. О весьма примечательной судьбе «тотального» кино и его роли в возникновении современного кинематографа отчасти и пойдет речь в данной статье.

**Из истории «тотального» зрелища**

Прежде всего следует отметить тот факт, что история кино старается не замечать существования этого весьма примечательного явления. Оно оценивается как малозначительный курьез, не заслуживающий серьезного разговора. «Тотальному» кино всегда с поразительным упорством уготавливается место в будущем. Его существование в прошлом понятным образом ломает «мифологическую» картину эволюции кино. Так, Садуль все данные о «тотальном» кино приводит в главке «Чудеса выставки 1900 года», как бы отводя ему роль курьеза, появившегося и исчезнувшего вместе со Всемирной выставкой.

---

[2] Б а з е н А. Что такое кино? М., 1972, с. 51.
[3] Э й з е н ш т е й н Сергей. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3, М., 1964, с. 436.

[4] B a r r Ch. Cinemascope: before and after, in "Film Theory and criticism. Introductory Readings". Ed. by G. Mast and M. Cohen. N. Y., Toronto. Oxford Univ. Press, 1974, p. 126.
[5] Об идее «тотального» кино преимущественно в литературе см.: M o r i n E. Le cinéma on L'homme imaginaire. P., Ed. de Minuit, 1956, p. 48—51.

Между тем в действительности дело обстояло совершенно иначе.

«Тотальное» кино уходит корнями в историю особого рода иллюзионистских зрелищ, возникших в последней трети XVIII века. К этому периоду искусство иллюзионистских театральных декораций достигло в творчестве крупнейших декораторов эпохи — Бибиена Галли, Дж. Сервандони, Б. Гальяри, П. Гонзаго и других — невиданного расцвета. Декорации приобретают настолько самодовлеющее значение, что следующим логическим шагом в их развитии является создание театра одних декораций, в котором актерам уже нет места. Этот шаг впервые, повидимому, был сделан прославленным художником лондонского театра Друри-Лейн Филиппом Жаком де Лутербуром, создавшим новый, беспрецедентный вид зрелища, окрещенный им Эйдофузиконом.

Эйдофузикон был театром, где перед зрителями в массивной раме был установлен экран, на котором проходили картины, создававшие благодаря поразительному искусству живописца, световым эффектам, шумовым имитациям ощущение совершеннейшей реальности. В первую программу Эйдофузикона в 1781 году наряду с прочим входила сцена: «Шторм на море и кораблекрушение»[6].

Лично видевший Эйдофузикон Э. Х. Пайн пишет, что во время сцены кораблекрушения иллюзия была столь полной, что зрители часто восклицали: «Берегись!»[7], чем почти предвосхищали известную реакцию первых зрителей Люмьера при виде приближающегося поезда.

Идеи Лутербура вскоре получают дальнейшее развитие. Французский художник и распорядитель празднеств у горцога Орлеанского Луи Каррожи Кармонтель создает панораму, где изображения располагаются не на плоскости экрана, а начинают охватывать зрительский кругозор, при этом изготовляются на прозрачной бумаге и освещаются на просвет. Честь создания панорамы у Кармонтеля оспаривает английский художник Роберт Баркер, открывший свою панораму в 1792 году на Лейчестер Сквер в Лондоне. Здесь гигантский экран вращался вокруг зрителей, находившихся на возвышении. А в 1822 году художник-иллюзионист Дагерр, позже прославившийся как один из создателей фотографии, открывает в Париже диораму, состоящую из двух гигантских полупрозрачных полотен, вокруг которых медленно вращались зрители[8]. Диорамы некоторое время соседствовали с панорамами (на одной из старинных гравюр видно, как за диорамой Дагерра виднеется купол панорамы полковника Ланглуа), но затем вытеснили их.

Не следует считать, что эти заведения были редкими казусами или курьезами. К. В. Серам указывает: «Вскоре панорамы появились во всех крупных городах Европы и Америки. Чаще всего там представляли военные сцены или грандиозные «панорамические» виды <...> Диорамы были с т о л ь  ж е  м н о г о ч и с л е н н ы  в  б о л ь ш и х  г о р о д а х,  к а к  с е г о д н я  к и н о т е а т р ы»[9].

Затем появились стереорама, «Императорская панорама» Августа Фюрмана, французская полиорама-паноктиум и т. д. Нет нужды более подробно останавливаться на этих видах зрелища. Отметим лишь некоторые важные свойства этих зрелищ, в дальнейшем непосредственно перешедшие в «тотальный» кинематограф.

Панорамы и диорамы стремились создать у зрителей совершеннейшую иллюзию реальности. Для этого они стремились окружить зрителя изображением со всех сторон, уничтожить рамку. Зритель помещался в центре зрелища и сам становился как бы действующим лицом. Кроме того, большую роль в создании иллюзии выполняло движение. И панорамы, и диорамы заставляли двигаться либо зрителя вдоль изображения, либо изображение мимо зрителя.

---

[6] См.: J o p p i a n. Die Szenenbilder Philippe Jacques de Loutherbourgs. Eine Untersuchung zu ihrer Stellungz wischen Malerei und Theater. Inaugural-Dissertation. Köln, 1972. S. 348.

[7] P y n e E. H. Wine and Walnust or after dinner chift-chat. Lengman, Hurst, Reer, Orme and Brown. London, 1823, p. 299.

[8] Терри Рамсей рассказывает, что Дагерр, расписывая задник для алтаря церкви в иллюзионистской манере, смог создать ощущение, что за алтарем открывается большой цветущий сад. Так что его опыты с диорамой и фотографией были лишь продолжением его живописных исканий. T. R a m s a y e. A million and one nights, t. 1. N. Y., Simon and Schuster, 1926, p. 16.

[9] C e r a m C. W. Archéologie du cinéma. P., Plion, 1966. p. 64—68.

Эти существенные черты мы найдем и в «тотальном» кино.

«Тотальное» кино не ждало для своего осуществления каких-то отдаленных времен. Оно возникло практически одновременно с кинематографом как таковым. Уже в 1895 году писатель Герберт Уэллс и один из пионеров английского кино Роберт Пол патентуют новую форму зрелища — аттракцион «Машина времени», призванный имитировать путешествие во времени, описанное в одноименном романе Уэллса. Зрители должны были быть помещены на платформы, которые предполагалось приводить в движение, то приближая, то удаляя от экрана, при этом должно было воспроизводиться дрожание платформы в пути[10]. По коммерческим соображениям этот проект не был осуществлен.

Уже в 1894 году житель Чикаго, некий Чейз, изобрел циклораму, круговой экран длиной 48 метров, позволяющий осуществлять на него проекцию[11].

В ноябре 1897 года была запатентована синекосморама Рауля Гримуэн-Самсона. Она была построена в 1900 году для Всемирной выставки в Париже и представляла из себя, возможно, наиболее законченный образец ранних опытов в области «тотального» кино. Синекосморама, в реализованном виде названная синеорамой, была построена рядом с Эйфелевой башней. Она была сделана в виде гигантского воздушного шара. Зрители входили в корзину шара, а вокруг них на круговом экране возникало круговое изображение сада Тюильри, медленно уходившего из-под ног. Гримуэн-Самсон снял действительный взлет с воздушного шара. 9 апреля 1900 года «Фигаро» публикует любопытный отчет о синеораме: «Что такое синеорама? Это попросту живая панорама. Это движение жизни, перенесенное не на узкое панно, на котором осуществляются обычные кинематографические проекции, а на экран круговой панорамы таким образом, что зритель сам оказывается центром зрелища, которое вдоль всего горизонта одновременно оживает и живет перед его глазами»[12]. И, добавим мы, переживает действие так, как если бы сам в нем участвовал.

Синеорама Гримуэн-Самсона показывала виды Брюсселя, Барселоны, Биаррица, побережья Англии, Ниццы и т. д. В качестве «сюжетов» были использованы: птичий рынок, коррида, высадка десанта, карнавал и т. д.

В 1896 году Огюст Барон зарегистрировал проект синематорамы, которая должна была «воспроизводить проекции круговые, движущиеся, цветовые и говорящие»[13]. По мнению Ж. Садуля, синематорама заключала в себе почти все элементы универсального кино.

Круговые проекции, бывшие непосредственными продолжениями панорам и диорам[14], требовали сложного оборудования и больших материальных вложений. Другой способ «тотального» кино был найден в типе «киновагона». Здесь зрители помещались в настоящий железнодорожный вагон, а кинопроекция мелькала за окнами. Акцент здесь также в основном делался на превращение зрителя в непосредственного участника происходящего.

Наибольшая популярность выпала на долю так называемого «Тура Хейла», созданного в 1905 году. Только в США насчитывалось 500 (!) кинотеатров такого рода. Заведения Хейла были построены в виде настоящих железнодорожных вокзалов, контролеры в униформах проверяли билеты. Изображения проецировались в окнах вагона, тряска создавала полную иллюзию движения. В газетах писали, будто иллюзия реальности была столь полной, что «часто публика кричала пешеходам, чтобы те посторонились, а то их задавят»[15].

[10] Fielding R. Hale's Tours-Ultrarealism in the pre-1910 Motion Picture, in "The American cinema", Washington. Voice of America Forum Series, 1973, p. 13—14.

[11] Садуль Ж. Цит. соч., с. 273.

[12] Цит. по: Deslandes F. et Richard J. Histoire comparée du cinéma, t. II. Du cinematographe au cinema. 1896—1906. Tournai. Casterman, 1968, p. 41.

[13] Садуль Ж. Цит. соч., с. 276.

[14] Влияние диорам и панорам нельзя свести лишь к сфере «тотального» кино. Оно несомненно сказывается, например, и на использовании в раннем кино иллюзионистских задников, живописных холстов, призванных обозначать, как в театре, подлинный мир. Диорамы и панорамы закрепили за иллюзионистски исполненными живописными изображениями значение реальности, которое лишь в ограниченной мере кодифицируется за ними в театре, с его игрой реальности и условности.

[15] Fielding R. Op. cit., p. 20.

Мы умышленно так подробно остановились на этих исторических фактах. Они, конечно, не исчерпывают всех форм раннего «тотального» кино. Но они убедительно свидетельствуют о том, что гиперреалистическое «тотальное» кино было одной из существенных и распространенных форм раннего кинематографа. Весьма знаменателен поэтому факт почти полного игнорирования этих форм кинематографа историками кино. Даже Садуль, много сделавший для выявления ранних опытов «тотального» кино, не в состоянии преодолеть этой странной инерции отрицания. Описывая «тотальный» кинематограф Барона, Садуль, в частности, замечает: «Это не кажется утопией. Когда-нибудь кино и телевидение осуществят эти предвидения синеорамы и синематорамы, и тогда Чейз, Гримуэм-Самсон и Барон выйдут из тюрьмы забвения и будут заслуженно считаться предками универсального кино»[16]. Прекрасно зная, что «тотальное» кино существовало, Садуль упорно передвигает его из прошлого в будущее.

Но дело даже не в этом. Для нас важнее иное. А именно — роль и место структуры «тотального» зрелища в формировании современного киноязыка. Тотальное зрелище как исток современной поэтики кино, а не как некая далекая цель. Как исток и как составная часть. Как-то известный французский искусствовед Пьер Франкасталь отметил: «Связь кино с иллюзионистскими искусствами — столь процветавшими в XVIII веке — все еще не была достаточно осмыслена. Остается показать роль Кармонтелей, Лутербуров, Гейнсборо в происхождении кинематографического зрелища»[17].

Завершив краткий, но необходимый экскурс в область ныне полузабытых зрелищ, обратимся к истории, значительно более изученной и знакомой.

### Два субъекта вместо одного

Не меньшее удивление, чем упорство, с каким историки относят «тотальное» кино в будущее, вызывает еще один факт. А именно — почти полное крушение тотальных видов зрелища... с приходом кино. Тотальные зрелища, созданные Лутербуром и его последователями, просуществовали чуть более ста лет, с конца XVIII по начало XX века. Широкое распространение «тотального» кино занимает крошечный период в истории бурной эволюции седьмого искусства, по сути дела — девятисотые годы. Пик популярности «Тура Хейла», например, приходится на 1906—1908 годы. Но позже 1912 года в мире не остается ни одного кинотеатра Хейла. Более того, панорамы и диорамы, существовавшие, по свидетельству Ж. Деланда и Ж. Ришара, параллельно с кинематографами[18], также заканчивают свое триумфальное шествие по миру именно к 10-м годам, сохраняясь в виде отдельных, весьма анахронических музеев (как правило, панорам битв, являющихся вырожденными образцами подлинных, обладавших движением панорам XIX века).

Более того, к этому же времени происходит стремительное разрушение множества иных иллюзионистских компонентов кинозрелища. Исчезают цвет и звуковая имитация, ослабевают попытки объединить фильм с фонографом, столь типичные для конца XIX — начала XX века. Кинематограф как будто теряет интерес к тем компонентам, которые позволяют иллюзионистски копировать действительность.

Период распада тотального зрелища хронологически совпадает с тем периодом в истории кино, который обычно связывается с ранним творчеством Гриффита и с выработкой современного киноязыка[19].

Поскольку именно кинематограф рубежа 10-х годов оказался той могучей силой, которая уничтожила тотальное кинозрелище раннего кино, нам придется несколько более подробно познакомиться с его поэтикой.

Апокрифическая традиция приписывает

---

[16] Садуль Ж. Цит. соч., с. 277.
[17] Francastel P. Espace et illusion. "Revue Internationale de filmologie" 2-e année, N 5, t. II, p. 74.

[18] Deslandes J. et Richard J., op. cit., p. 154.
[19] Под «киноязыком» мы понимаем совокупность кодифицированных приемов ведения повествования, создания пространственно-временного единства фильма.

Гриффиту (его «байографским» фильмам 1908—1913 годов) изобретение целого ряда приемов, которые в дальнейшем вошли в арсенал «киноязыка» в качестве основ «киноазбуки».

Это прежде всего крупный план и параллельный монтаж. К более мелким новациям относят новые приемы съемки погони, создание полисюжетного повествования, введение повествовательной конструкции со спасением в конце и т. д.

Все это изобилие приемов выглядит довольно разнородным комплексом беспорядочных «букв» киноалфавита. Их функцию обычно сводят к двум основным моментам: развитию психологизма зрелища и созданию «саспенса» — особого драматического напряжения в ведении повествования.

Первое, даже самое приблизительное знакомство с кинематографом «байографского» периода показывает, что все приемы, приписываемые Гриффиту, а на деле созревшие в недрах кино к началу работы Гриффита и лишь отработанные им, есть приемы ведения повествования. «Байографский» кинематограф (мы употребляем это понятие в собирательном смысле) есть кинематограф усиленной выработки повествовательных возможностей. Именно в этой области «тотальное» кино испытывало крайние трудности. По сути дела все «тотальные» фильмы были в той или иной форме видовыми, лишенными даже элементов примитивной «интриги». Потребность в создании некоторого драматического интереса реализовалась в «тотальном» кино двояко — либо через имитацию путешествия (особенно очевидно в различных «киновагонах»), либо через поверхностную драматизацию самого зрелища. Так, еще Лутербур в своем Эйдофузиконе, стремясь увеличить драматизм зрелища, создал движущуюся картину под названием «Сатана, поднимающий свое воинство на берегах Огненного Озера, и возникновение Дворца Пандемониума по Мильтону».

Драматизм создавался за счет экстраординарности самого зрелища. Отсюда необычайная популярность в раннем кино видов пожаров, наводнений, извержений вулканов, битв, похорон[20] и т. д.

Зрелище было обращено к зрителю как к участнику и организовано таким образом, чтобы создать наибольшую иллюзию присутствия. Перемещение камеры могло происходить не скорее, чем перемещение зрителя (отсюда идея поезда, мотивировавшего быстрые панорамы). Мир «тотального» кино был накрепко привязан к своему субъекту-зрителю, всецело на него ориентирован и в итоге столь же «ограничен» в своих эволюциях, как человек, в действительности оказавшийся на месте происшествия.

Но самым главным свойством такой структуры зрелища была его непререкаемая континуальность. Мир был целостен. Он не мог дробиться, потому что мыслился как мир физический, окружающий субъекта зрения. «Тотальное» кино могло мыслить только планами-эпизодами.

Но и повествовательное кино на рубеже 900-х годов обладало ярко выраженной континуальной природой. Большая часть фильмов состояла из одного плана-эпизода. Камера была неподвижной и, по выражению Ж. Садуля, занимала место «человека из партера» (хотя точнее уподобить ее окну дома, которое не может двигаться и всегда высекает неизменную часть мира). Если в «тотальном» кино субъект зрелища — мнимый его участник, то в повествовательном кино того же вре-

---

[20] Тематика видовых фильмов раннего кино, к сожалению, до сих пор по-настоящему не осмыслена. Между тем она, разумеется, не случайна. Так, по наблюдению Ю. Цивьяна, обилие наводнений может быть объяснено как кинематографическое автометаописание (аналогии мира экрана с аквариумом в девяностые — девятисотые годы весьма популярны). Весьма любопытна приверженность кинематографистов к теме пожара. Между тем начиная с 1897 года (на Благотворительном базаре в Париже во время сеанса случился трагический пожар, стоивший жизни сотням людей), кино постоянно связывалось с опасностью пожара. Пирофобия была так сильна, что широкое распространение получили кампании, требовавшие запрета кино как крайне опасного зрелища. В этой ситуации «пиромания» кинематографистов кажется странной. Впрочем, ее можно в какой-то мере объяснить как раз тем, что страх пожара, вызываемый демонстрацией этого зрелища, должен был усиливать чувство вовлеченности зрителя в происходящее на экране, превращать посетителя кинотеатра чуть ли не в участника весьма опасного события. Хотя, разумеется, одной потребностью в «саспенсе» дело не ограничивалось.

мени субъект зрелища — свидетель[21], отрезанный от зрелища невидимой и непреодолимой преградой. Свидетель здесь занимает некую геометрическую, идеальную, неизменную точку пространства, вся активность передана персонажам. Если «тотальное» кино все строится на примате движущейся камеры, то повествовательное кино — на примате неподвижной. Общим для обоих видов кинематографа была интегральная целостность субъекта зрелища. В обоих случаях субъект зрелища был единым и «абсолютным», он как бы персонифицировал собой континуальность самого процесса ви́дения — в одном случае «субъективного» ви́дения мнимого участника, в другом — «объективного» ви́дения идеального свидетеля.

Все внешне разнородные нововведения Гриффита направлены именно против характерной для обоих видов раннего кино «абсолютности» субъекта зрелища и могут быть объединены одним общим знаменателем — тенденцией к фрагментации мира.

Обратимся хотя бы к истории возникновения крупного плана. Известно, что вокруг крупного плана шла борьба еще в середине XIX века, она развернулась вокруг относительно крупных фотопортретов Надара, которые ряду фотографов казались нереалистическими, при том, что подлинный реализм, по их мнению, якобы обеспечивался целостным изображением фигуры[22]. Портер, давший знаменитый крупный план бандита в «Большом ограблении поезда» (1903), не смог ввести его в ткань фильма. Он приложил его к фильму и предложил прокатчикам самим решить, куда поместить этот крупный план, в начало или в конец ленты. Как указывает Н. Берч, эта задача оказалась непосильной для прокатчиков. Он же объясняет эту неспособность следующим образом: «Сколь бы пророческим ни выглядел этот прием, он все же оказывается и шагом «назад», как бы сказали наши защитники линеарных построений, так как на деле он подрывает повествовательную целостность, которая начинала складываться в это время»[23]. Забегая вперед, мы позволим себе не согласиться с такой интерпретацией Берча, так как крупный план подрывал, с нашей точки зрения, не повествовательную целостность, но универсальную, тотальную целостность мира. По свидетельству Барри Солта, такие выключенные из пространства и времени фильма кадры не были чем-то уникальным. Солт называет их «эмблематическими кадрами» и пишет, что они «не представляют никакого действия, происходящего в фильме, но могут быть рассмотрены как указатели на общую природу фильма»[24]. Солт обнаруживает наличие таких кадров в «Налете на логово фальшивомонетчиков» (Альфред Коллинз, 1904), «Спасенном Ровером» (Хепуорт, 1905) и т. д.

По данным Солта, «эмблематические кадры» весьма популярны вплоть до 1908 года и встречаются в «байографских» фильмах Гриффита.

Что касается «изобретения» крупного плана Гриффитом, то на этот счет существует весьма живописная легенда, многократно повторенная в литературе по истории кино. В ней описывается, как Гриффит заставляет сопротивляющегося оператора Билли Битцера приблизить камеру к лицу актера. Затем следует многократно повторенный легендарный разговор с одним из владельцев «Байографа» Генри Марвином. Цитирую по мемуарам Лилиан Гиш:

«Генри Марвин был в ярости.

— Мы платим за всего актера, мистер Гриффит, и хотим видеть его целиком.

Гриффит шагнул к нему:

— Посмотрите на меня, мистер Марвин, — вы меня видите всего целиком? Нет! Вы видите только половину меня, верно? И дверь позади меня тоже видна неясно, верно? То,

---

[21] «Свидетель» в таком кино — понятие абстрактное, «надчеловеческое». Это не частный свидетель-индивид, но некое око (почти божественное), незримое и неподвижное, помещенное в некой геометрически безличной точке схода перспективы. Садулевский «человек из партера» слишком «очеловечивает» такую позицию.

[22] Roussin Ph. La photographie aux Etats-Unis entre les media et L'art. "Critique", t. 36, N 402, nov. 1980, p. 1065—1074.

[23] Burch N. Porter or Ambivalence. "Screen", v. 19, N 4, Winter 1978/9, p. 101.

[24] Salt B. Film Form 1900—06. "Sight and Sound", v. 47, N 3, Summer 1978, p. 150.

что я показал на экране, и вы и всякий другой видит тысячу раз в день»[25].

Этот диалог (за подлинность которого, разумеется, трудно поручиться) интересен двумя деталями. Во-первых, решительностью и убежденностью Гриффита в своей правоте. Во-вторых, аргументацией Гриффита, его ссылкой на естественное зрение.

Что касается гриффитовской решимости, то она была не столь глубока, как пытается показать Гиш. Крупнейший современный знаток творчества Гриффита Р. М. Хендерсон, в частности, пишет: «Только одна деталь беспокоила Гриффита относительно крупного плана. Когда камера была приближена, изменение масштабов отразилось на экране. Эта смена масштабов не оказывает видимого воздействия на современного зрителя, привыкшего к технике крупного плана, но Гриффит все еще смотрел на кино глазами актера, а потому был встревожен. Он хотел создать некое средство концентрации зрительского внимания на центральном персонаже или некой детали внутри большой сцены, но не двигая камеры, без изменения масштаба»[26]. В итоге этих поисков Битцер изобретает для Гриффита маску-виньетку, позволяющую затемнять все поле изображения, кроме нужной детали, без монтажной смены планов. Маска-виньетка, чье употребление Гриффит постоянно расширял во время работы в «Байографе», в принципе больше соответствует подлинности психологии восприятия (имитирует концентрацию внимания), чем трудно мотивируемый внезапный скачок масштабов при переходе к крупному плану.

Весьма существенно и то, что Гриффит вообще основывает свою аргументацию на неких законах человеческого восприятия. «Так видит человек». Между тем ранние повествовательные фильмы отнюдь не ориентированы на субъективного зрителя. Раннее повествование обращено как бы к нейтральному зрителю, некоему безличному оку-окну. «Субъективизация» абсолютного субъекта зрелища, апелляция к психологии восприятия некоего конкретного человека вводят в структуру повествовательного фильма очевидные элементы поэтики «тотального» кино с его ориентацией на зрителя-участника, на субъекта, реально переживающего зрелище (вплоть до вагонной тряски). Но смена субъектов зрения для Гриффита (она происходила скорее всего неосознанно) не означает еще множественности субъектов. На место идеальной точки зрения ставится как бы реальный человеческий глаз, бесплотное «нечто» заменяется некой психологической реальностью (хотя не совсем понятно, кто, собственно, этот новый свидетель, незаметно приобретающий конкретные человеческие черты). Но эта первоначальная мутация двух репрезентативных систем, смешение двух поэтик сразу приводит к фундаментальному противоречию. С одной стороны, зрелище все еще ориентировано на единый субъект. С другой стороны, повествовательный фильм начинает ориентироваться на субъект, чужеродный для его поэтики. Это противоречие выражается первоначально в повторении «портеровской ситуации», то есть в неспособности интегрировать крупный план в ткань фильма, в блокировке дробления мира.

Характерно, что Л. З. Трауберг упрекает Гриффита в безграмотном монтаже: «Использование «крупных планов» их «изобретателем» Гриффитом можно даже назвать неряшливым. «Крупные планы» врезаны в «общие» с полным забвением необходимости соответствия. Не только кадры не сходятся по свету или фотографии, они словно нарочно (и это относится и к позднейшим фильмам Гриффита) не сходятся по движению, по ракурсу снимаемого объекта. Любому начинающему режиссеру впору возмутиться.

(...) Гриффит, очевидно, считал: зритель пропускает несоответствие «мимо глаз», как пропускает самый момент передвижки отдельного кадрика в проекции»[27]. Гриффит, конечно, так не считал; как мы видели, он сам бо-

[25] Гиш Лилиан. Кино, Гриффит и я. М., 1974, с. 52.

[26] Henderson R. M., D. W. Griffith. The Years et Biograph., L., Secker and Warburg, 1971, p. 54.

[27] Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит. М., 1981, с. 71.

лезненно ощущал «выпадение», крупного плана из общего строя, но не мог выработать иного монтажа, поскольку единство пространственное опиралось в его системе на единство взгляда. Разрушение единства взгляда неизбежно вело к драматической коллизии разрушения пространственного единства. Можно также предположить, что монтажная «нестыкуемость», которую отмечает Л. Трауберг, сигнализировала некий временной (хотя и совершенно условный) разрыв между двумя планами, как бы фиктивно позволявший субъекту зрения «перейти» на новую точку съемки. Психологическая сложность включения крупного плана в ряд мелких связана с тем, что эти планы не могут быть увидены подряд одним и тем же человеком. А распад единого субъекта зрелища тянул за собой и распад целостности мира — альфы и омеги раннего кино.

Членение на планы, снятые с разных точек зрений, выступает в раннем кино как непреодолимый императив, который, как ни странно, встречает явное сопротивление со стороны тех, кто его же проводит в жизнь. Возникает ощущение, что в этом членении есть острая нужда, но кинематографисты изо всех сил стараются ее скрыть или удовлетворить иным образом.

Мельес с самого начала 1900-х годов (например, в «Синей бороде», 1901) все монтажные склейки осуществляет через наплывы. Такой же смягченный тип перехода использует Портер в «Жизни американского пожарного» (1902). Особенно очевидно «смягчающее» действие наплыва в переходе от общего плана к более крупному, как, например, в «Спасении жизни на Лонг-Биче» (Эдисон, 1901) [28]. Наплыв в это время еще не был кодифицированной фигурой кинопунктуации, но, по-видимому, это систематическое «смягчающее» воздействие, которое он был призван оказывать при переходе планов, и выработало за ним значение временного разрыва, провала. Планы как бы были сняты не подряд, но позволяли субъекту зрения в разрыве между ними приблизиться к изображаемому. Этот временной разрыв (пусть даже и чисто фиктивный), возможно, и должен был сигнализировать ранний наплыв.

Любопытно, что смена точек у Гриффита также вырабатывалась сквозь целый ряд смягчающих условий. Так, Уильям Джонсон отмечает у Гриффита характерное для раннего кино вообще и для «Байографа» в частности «большее количество промежуточных сцен, чем это считалось необходимым позже. Фильмы «Байографа» были уснащены короткими и повторяющимися кадрами дверей, прихожих, аллей, уличных углов, ворот, подъездов и т. п.» [29]. Тем самым снижалась резкость смены точек зрения и имитировалось беспрерывное (континуальное) движение субъекта зрения.

Таким образом, разложение единой точки зрения все еще прикрывалось имитацией единого (хотя и фрагментированного) взгляда, психологией восприятия одного субъекта.

Для постоянного скрепления распадающегося пространства использовались также общие планы сцены, удостоверявшие ее единство перед началом монтажного дробления пространства.

Эта процедура, выраженная в смягчении дробления мира, имеет большое значение для становления новой кинематографической поэтики. Имитация целостности субъекта неизбежно приводила к «субъективизации» его видения. Этот процесс легко обнаружим в становлении некоего «подразумевающегося» движения, которое, несмотря на свою эллиптичность, призвано поддержать целостность субъекта зрелища. Но движение «глаза» есть явная принадлежность «тотальной» кинопоэтики. Распад единой точки зрения, характерной для раннего повествовательного кино, способствовал внедрению элементов поэтики «тотального» кино в репрезентативную систему раннего повествовательного фильма. Разложение единой точки зрения, единого субъекта зрелища, таким образом, реализовалось во взаимном проникно-

---

[28] Salt B. Op. cit., p. 149.

[29] Johnson W. Early Griffith: A Wider View. "Film Quarterly", V. 29, N 3. Spring 1976, p. 5.

вении двух репрезентативных систем, в смешении двух субъектов зрения.

Знаменитый параллельный монтаж также может рассматриваться как одна из форм членения пространства и времени, постепенно приобретшая кодифицированное значение. В становлении этого типа монтажа также можно проследить постепенное преодоление инерции единства субъекта зрения, о которой говорилось выше. И хотя, по свидетельству Солта, полностью сформированный параллельный монтаж можно обнаружить уже в 1906 году в фильме Вайтографа «Выстрел наверняка»[30], что делает претензии Гриффита на его изобретения необоснованными, следует остановиться на выработке этого приема у Гриффита, потому что именно в его творчестве с очевидностью прослеживается сложная эволюция киноязыка, завершившаяся кодификацией этого приема.

Американский исследователь Джон Фелл, изучавший влияние театра конца века на кино, обнаружил прием параллельного монтажа впервые в мелодраме Огюстена Дали «Под газовым светом» (1867), где именно этим приемом передавалась одновременность двух действий в сцене спасения (сцена была разделена на два места действия, каждое из которых попеременно затемнялось и освещалось). Фелл даже предполагает у Гриффита заимствование у театральной мелодрамы[31]. Между тем это заимствование не могло быть механическим, поскольку в театре такой «монтаж» не предполагал подлинной ломки единого пространства.

В интересной работе Тома Ганнинга «Заметки к пониманию фильмов Гриффита» убедительно продемонстрировано, что параллельный монтаж вырастает из демонстрации психологии одного персонажа. Эмбрионом, из которого вырос гриффитовский параллельный монтаж, можно считать монтажный прием, использованный в фильме 1908 года «Много лет спустя» (экранизация поэмы Теннисона «Энох Арден»). В этом фильме после крупного плана героини следовал кадр, где был изображен ее муж, находящийся на пустынном острове, муж, о котором героиня постоянно думала.

Здесь последовательный показ двух удаленных друг от друга мест действия не выражает подлинного разрыва двух пространств. Ганнинг, считая эту сцену из «Много лет спустя» истоком параллельного монтажа, остроумно подчеркивает, что в этой и подобной ей сценах монтажное членение семантически равнозначно духовному единению персонажей. Он показывает, что первоначально параллельный монтаж применяется не для организации повествовательной конструкции «спасен в последнюю минуту», но именно для выражения духовного единства двух разделенных пространством персонажей. Обеспечение этого единства создается параллелизмом их действий, часто, например, молитвы («Сломанный медальон», «Беглянка», «Последнее дело» и т. д.)[32]. «С помощью этого типа монтажа, — отмечает Ганнинг, — эмоциональная близость персонажей пронизывает собой их физическую разделенность. Существуют фильмы, в которых выражение эмоциональной близости персонажей приобретает почти сверхъестественный характер»[33].

Через три года Гриффит вновь возвращается к поэме Теннисона и ставит свой знаменитый «Энох Арден» (1911). Здесь он повторяет конструкцию из «Много лет спустя», еще более усиливая ощущение единства между двумя пространственно разъединенными планами. Энни Ли бродит по пляжу, на который высадился Энох; вдруг как будто некое видение посещает ее, ее лицо искажается, взгляд замирает, она выбрасывает обе руки вперед (полукрупный план). Затем мы видим Эноха с друзьями среди волн и скал. И чуть дальше: Энни Ли на том же пляже, она смотрит сквозь лорнет на горизонт. Затем Энох на пляже видит корабль, который его спасает.

---

[30] Salt B. Op. cit., p. 151.

[31] Fell J. Dissolves by Gaslight. Antecedents to the Motion Picture in nineteenth-century melodrama. "Films Quarterly", V. 23, N 3, Spring 1970, p. 27.

[32] Gunning T. Note per una comprensione dei film di Griffith. "Griffithiana", N 5—6, marso-luglio 1980, p. 19.

Ганнинг отмечает также тот факт, что параллелизм или контрастность действий первоначально превалирует над идеей одновременности.

[33] Ibid., p. 20.

Анализировавший эти монтажные стыки Жак Омон замечает: «В этих «склейках» больше всего поражает не скачок, но континуальность. Эти диегетически разнородные пространства (Англия и далекий остров) показаны в кинотексте не просто как сходные (и не случайно они снимались в одном месте), но как смежные: в первом случае эта смежность отмечена отношением между взглядом Энни Ли и тем, что она не может видеть, но что она тем не менее буквально дает увидеть нам; во втором случае сходством и параллелизмом двух сцен, как если бы однотипность ситуаций сокращала между ними воображаемое расстояние» [34].

Примыкание общего плана мужа к крупному плану Энни Ли непосредственно связывает изображение мужа с актом зрения его жены. Монтажный разрыв как бы перекрывается силой взгляда (кстати, в поэме Теннисона речь идет как раз о видении жены, которую вдруг посещает образ Эноха Ардена под пальмой). До этого мысли героев обычно представлялись с помощью вставки в том же кадре (как правило, в верхнем темном углу, часто в размытом ореоле) сцены, выполненной в меньшем, чем основная сцена, масштабе, призванной изображать воспоминания или мечты («История одного преступления» Зекка, 1901; «Жизнь американского пожарного» Портера и т. д. [35]).

Такое введение субъективного видения внутрь «объективного» представления восходит к традициям европейской сюжетной живописи, которая давно столкнулась с проблемой передачи видения персонажей. Классическим такой мотив стал в поствозрожденческой живописи в многочисленных видениях многочисленных святых. Для средних веков, с их неунитарным и условным повествовательным пространством, проблемы здесь не было. Но введение линейной перспективы, придав регулярный и унитарный характер пространству, не оставило места видениям. Европейская живопись выработала ряд процедур, которые почти буквально использовались кино на раннем этапе. Для того, чтобы отделить пространство видения от «театрализованного» пространства действия, использовались облака. Видение, как правило, помещалось в верхней части полотна (за которой закреплялось символическое значение небесной сферы) в густых облаках. При этом облака организовывали пространство, по своей структуре коренным образом противостоящее воздушному кубу «перспективистски» изображенной «сцены» действия (ср., например, с «Видением блаженного Алонсо Родригеса» Сурбарана, которое Ю. Дамиш считает архетипом такого рода конструкции [36]). Видéние воспринималось в качестве такового, изымалось из земной сферы благодаря нарушению нормальной для этого времени перспективистской модели пространства. Затемнение, размытый ореол, перепад масштабов изображения, использование верха кадра — все это пришедшие в раннее кино из живописи способы выделения иного пространства, связанного с субъективным зрением персонажа (ср. оппозицию: «научная» оптическая перспектива, объективный мир — затемнение перспективы ореолом, размытостью, субъективное видение).

Гриффит, монтажно расчленяя героя и то, что он видит, сохраняет и характерный для раннего кино перепад масштабов — субъективный план дается мельче объективного. В дальнейшем этот перепад масштабов, приобретая максимальную контрастность (от крупного плана к общему), и станет основным условным указателем смены типов видения, субъектов зрелища.

Итак, следует особо подчеркнуть два момента. Во-первых, глубочайший импульс к восстановлению единства, фактически пронизывающий все конструкции, созданные на основе параллельного монтажа. Разделение здесь воспринимается как нарушение первоначальной целостности, некоего нормального гомеостазиса. Параллельный монтаж, дробя пространство, осмысливается как средство восстановления его единства, что особенно ясно при анализе становления этого приема в фильмах типа «Энох Арден». Во-вторых, важно отметить

---

[34] Aumont J. Griffith. le cadre la figure. In "Le cinéma americkan. Analyses de films", t. 1, P., Flammarion, 1980, p. 58—59.

[35] Salt B., Op. cit., p. 151.

[36] Damisch H. Théorie du (nuage). Pour une histoire de la peinture. P., Seuil, 1972, p. 62—63.

связь параллельного монтажа с выражением психологии героя, то есть со становлением субъективного видения в кино. Если виньетка для выделения детали имитировала процесс восприятия, то построения типа «Эноха Ардена» имитировали процесс мышления. Вообще фильм продолжал эволюционировать, все очевидней ориентируясь на субъективированные формы мышления и восприятия субъекта. Не случайно в 1916 году в одной из наиболее глубоких книг по кино раннего периода, в монографии Гуго Мюнстерберга, глубоко и тонко обосновывалась связь между формой кино и человеческой психологией, как бы моделируемой этой формой [37]. Как показало исследование Э. Манчини, теория Мюнстерберга формировалась под непосредственным влиянием Гриффита и может считаться теоретическим аналогом гриффитовского творчества [38].

Сцена из «Эноха Ардена» представляет интерес и с еще одной стороны. Мы считаем ее не только истоком параллельного монтажа, но и той монтажной структуры, которая в какой-то мере может символизировать сущность современного кинематографического монтажа, а именно фигуры, в которой в одном кадре на крупном плане показывается лицо персонажа, а затем на общем плане нечто, что должно быть прочитано как сцена, увиденная этим персонажем. Эта фигура, кодифицирующая лицо персонажа, как знак «смотрения», и общий план, как знак «ви́дения», еще явится предметом нашего специального обсуждения. Отметим здесь лишь то, что «видение» первоначально задается нам как некое «виде́ние», не имеющее конкретной пространственной локализации и оторванное от смотрящего. Таким образом, монтажная разорванность смотрящего и видимого мотивируется неким пространственным разрывом. Но для нас важно также и другое. Здесь общий план Эноха Ардена, будучи виде́нием, представшим перед внутренним зрением Энни Ли (Л. Арвидсон), действительно увиден неким конкретным человеком, то есть является не просто видом, аналогичным тому, что предстает в оконной раме, но субъективным ви́дением. Субъективное зрение, которое, как было показано выше, вводилось в кино вместе со становлением монтажной структуры, здесь впервые связывается с ви́дением персонажа, участвующего в повествовании. Таким образом, ви́дение субъекта зрелища (зрителя) здесь впервые соединяется с ви́дением персонажа, субъекта повествования (героя). Здесь впервые дан ответ на вопрос: «Кто это видит?». Две репрезентативные системы — повествовательная и субъективно-тотальная — здесь объединяются в единой монтажной фигуре (правда, еще в первичном зачаточном виде).

Однако резкая смена точки зрения на 180 градусов внутри единого пространства для выражения процесса зрения встречается с той же сложностью, что и резкое членение на планы. Вариант становления этой монтажной фигуры, предложенной «Энохом Арденом», является также «смягченной» фигурой дробления пространства. Любопытно, что тесная связь применения крупного плана и пространственного скачка, с очевидностью выявляемая в «Энохе Ардене», совершенно не ощущается даже таким маститым историком кино, как Льюис Джекобс. Применение крупного плана для него — одно завоевание Гриффита, пространственное членение — другое. Джекобс описывает анализируемый нами эпизод как сверхсмелое соположение двух разных и очень важных приемов — крупного плана и монтажного скачка, но не более [39]. Хотя именно этот эпизод, как никакой иной, выявляет внутреннее единство всех разработанных Гриффитом фигур, которые следует перестать сводить к нескольким «открытиям» совершенно разного типа, но которые, по сути дела, являются разнотипными вариантами монтажного ч л е н е н и я, призванного выражать пространственно-временное (диегетическое) е д и н с т в о мира (одновременность действий, единство разобщенного и т. д.). Возможно, разработка средств современного киноязыка была осуществлена именно Гриффитом в силу присущих ему двух взаимо-

[37] M u n s t e r b e r g H. The Film. A Psychological Study. N. Y., Dover, 1970.

[38] M a n c i n i E. La teoria cinematografica di Hugo Munsterberg in relazione al primi film di Griffith. "Griffithiana". N 5—6, marso-lugho 1980, p. 62—72.

[39] J a c o b s L. The Rise of the American Film. N. Y., Harcourt, Brace and Company. 1939, p. 103.

исключающих черт — стремления к разлому пространства при одновременном интенсивнейшем стремлении к сохранению единства зрелища. Радикализм Гриффита, постоянно наталкиваясь на его глубокий консерватизм, вероятно, явился основой той выдающейся роли, которую сыграл Гриффит в истории кино.

Между тем нам бы особо хотелось остановиться на участии Гриффита в создании одной из важнейших монтажных фигур, чье значение, с нашей точки зрения, никак не меньше, чем параллельного монтажа, хотя ее создание практически не связывается в истории кино с именем Гриффита. Речь идет о радикальной смене точек зрения на предмет, снимаемый с двух противоположных сторон.

По данным Солта, эта монтажная фигура, по-английски называемая reverse angles (русское «восьмерка» относится обычно лишь к диалогу), обнаружена лишь в одном фильме 1903 года — «Легком соревновании» Альфа Коллинза. Единичность указывает на почти случайное использование данного приема. В целом же смена плана одного и того же предмета осуществлялась приближением или удалением по оси. Солт зарегистрировал лишь один случай смены угла съемки на 60 градусов в английском фильме 1902 года «Докучливые любовники»[40]. Между тем в фильме Гриффита «Перевоспитание пьяницы» (1909) уже вполне осознанно используется смена точки зрения на 180 градусов. Здесь сначала показываются герои, сидящие в театральном партере, затем то, что происходит на сцене. «Кадры сцены были сняты с точки зрения зрителей, а кадры зрителей были сняты с приподнятого уровня сцены»[41], — замечает Хендерсон. Таким образом, здесь впервые вполне осознанно на место единого зрителя как абсолютной воспринимающей инстанции ставятся д в а субъекта.

При этом крупный план героя подчеркивает, что последний является зрителем, что процесс «смотрения» сконцентрирован на нем. Как видим, зачаточная монтажная фигура из «Эноха Ардена» разворачивается здесь уже в весьма сложную структуру, когда одно и то же пространство, при сохранении его единства, предстает с разных точек зрения. Единое пространство здесь конструируется р а з н ы м и субъектами зрения. От этого пространственная структура фильма приобретает особое напряжение, она вбирает в себя некую психологическую химеричность, несовместимую с самим принципом единого субъекта, характерным как для «тотального» кино, так и для раннего повествовательного. Со становлением монтажной фигуры reverse angles все смягчающие и промежуточные фигуры, камуфлирующие распад единой точки зрения, отпадают. Именно поэтому для развития языка кино и того коренного переворота, который произошел в кинематографе на рубеже десятых годов, эта фигура имеет более принципиальное значение, нежели «изобретение» крупного плана или параллельного монтажа, которые можно рассматривать как шаги по направлению к реализации данной фигуры.

Как видно из вышеизложенного, становление субъективного видения в кино, проходившее как проникновение поэтики «тотального» кино внутрь иной, повествовательной репрезентативной структуры, привело отнюдь не к замене одного субъекта зрения другим, как этого можно было, казалось, ожидать. Оно привело к распаду единого субъекта, к становлению полисубъективной структуры современного кинематографа. Таким образом, «тотальное» кино, некоторыми своими элементами внедрившись в структуру раннего повествовательного кино, разрушило эту структуру, но и распалось само, как целостная система, ориентированная на единый субъект зрения.

●

Теперь нам остается выяснить, какие причины привели к гибели «тотальный» кинематограф и почему кино неотвратимо шло к распаду единой точки зрения. Почему потребность увидеть один и тот же предмет с двух разных сторон, изменить точку зрения столь непреодолима?

Происхождение монтажа у Гриффита объясняют по-разному. М. Блейман видит истоки этого явления, например, в перераспределении функции надписи и изображения, когда изображение перестает выполнять чисто иллюстра-

---

[40] S a l t B. Op. cit., p. 151.
[41] H e n d e r s o n R. M. Op. cit., p. 64.

-тивную роль и берет на себя ведение рассказа [42]. Иными словами, он справедливо связывает развитие монтажа со становлением повествования. Но почему именно монтаж, и именно такой? С. Эйзенштейн видит истоки формирования монтажа у Гриффита во влиянии литературы, прежде всего диккенсовского типа повествования, опирающегося на «крупные планы» и параллельное ведение действия [43].

Другая группа объяснений опирается на аналогии с психологией восприятия. Здесь перводвигатель — не литературная повествовательная традиция, но свойства нашего глаза и мышления. Л. Трауберг, например, пишет: «Режиссер понял простой закон зрительского восприятия действия: никто не глядит две-три минуты в одном направлении (даже в театре взгляд зрителя «бегает»)» [44]. С этой точки зрения, активность монтажа и камеры усиливает ощущение реальности, как бы являющееся следствием психической активизации зрителя. Так, французский психолог Рене Зазо указывал, что «тотальное» кино обращено к слишком пассивному восприятию действительности: «Следует уточнить, не является ли чувство реальности более сильным, когда сама камера занимается обследованием зрительного поля, увлекая наш взгляд за панорамическим движением, чем тогда, когда она нам сразу предлагает всю панораму, в ее статическом развертывании, уже парадоксально предполагающем расширенное и завершенное обследование: свиток разворачивается без нашего участия в его разворачивании» [45].

Да, конечно, «тотальное» кино обладает большей инерционностью, хотя и использовало весьма стремительные панорамы. Между тем в принципе оно может функционировать и при весьма активном участии камеры, совершающей самые сложные пируэты. В таком (вырожденном) варианте оно сводится к тому, что принято называть «субъективным кино», то есть кино, сохраняющим полную идентификацию глаза зрителя с объективом камеры, в то время как объектив занимает место героя повествования, все еще постулируемого в качестве «абсолютного субъекта». Наиболее известным фильмом такого рода является «Дама с озера» (1946) режиссера Роберта Монтгомери, где главный герой фильма — детектив, полностью идентифицируемый с камерой, возникает на экране лишь мельком, в зеркале. Весьма примечателен тот факт, что этот единственный в истории кино эксперимент по сути дела провалился и никогда не был повторен.

Любопытен и тот факт, что в конце 20-х годов, когда вновь резко усиливаются поиски «тотального» кино [46], новые проекты строятся на основании уже монтажной структуры зрелища. Восстановление единой точки зрения на мир авторам этих утопических идей кажется уже менее осуществимым, чем строительство самых химерических аппаратов и даже нарушение законов физики. Так, в одном из самых безумных проектов «тотального» кино, предложенном в 1931 году Л. П. Алвеном, речь шла о создании приспособления, способного сменять запахи со скоростью смены сцен в монтажном кино. Алвен не находит ничего лучшего, как выдвинуть следующее предложение: «Нужно, чтобы запах распространялся, как звук, то есть без истечения молекул воздуха. В данных условиях получаемая скорость распространения запахов слишком слаба для достижения поставленной цели» [47]. В этом поразительном по дерзости предложении как бы сконцентрирована дилемма инерционности «тотального» зрелища и динамичности зрелища монтажного.

Но дело не просто в различии «динамического потенциала», дело, как было показано выше, в распаде единого субъекта зрелища.

Для объяснения причины этого распада нам кажется целесообразным прибегнуть к концепции, выдвинутой французским киноведом Жа-

---

[42] Блейман М. Гриффит и драма. — В сб.: Д. У. Гриффит. М., 1944, с. 17—38.

[43] Эйзенштейн Сергей. Избр. произв., т. 5. М., 1968, с. 129—180.

[44] Трауберг Л. Дэвид Уорк Гриффит, с. 71.

[45] Zazzo R. Espace. Mouvement et Cinémascope. "Revue Internationale de filmologie", t. V, N 18—19, juillet-dec. 1954, p. 209.

[46] Это, с одной стороны, может быть объяснено реакцией на резкую театрализацию фильмов, а с другой, приходом звука, как одного из компонентов «тотальной» программы.

[47] Alvin L. P. L'Avenir du cinema sensoriel. "Cinéa-Ciné pour tous", N 14, avril 1931, p. 22.

пом-Луи Бодри в работе «Идеологические следствия, производимые базовым аппаратом». Бодри предлагает различать два уровня зрительской идентификации: «первый, связанный с самим изображением (взятым в его пространственно-временных смещениях — иными словами, отклоняемым в сторону персонажа, как очага вторичных идентификаций, носителя подлинности, постоянно требующей подтверждения и проверки)»[48]. Говоря проще — зритель одновременно идентифицируется и со всем экранным миром, космосом, и с персонажем. В первом случае он занимает место персонажа повествования и как бы видит мир его глазами, идентифицируясь со зрением героя. Но этой идентификации, как убедительно показывает провал «Дамы с озера», недостаточно. Зритель также обязательно должен видеть извне тот персонаж (или несколько персонажей), со зрением которого он идентифицируется, и проецировать свою личность на него. Эту идентификацию Бодри называет вторичной.

Если принять это положение французского киноведа, а, как показывает развитие монтажной формы, кинозрелище в своей структуре подтверждает его правоту, то объяснения монтажа через психологию восприятия некоего субъекта и через повествовательные императивы оказываются взаимодополняющими при том, что ни одно из них не исчерпывает всей сути проблемы. Космоморфная (первичная) идентификация моделирует психологию восприятия, вторичная идентификация — с персонажем — оказывается идентификацией повествовательной.

Это значит, что структурно кинозрелище строится на двух как бы противоположных моментах — потребности встать на место персонажа и потребности увидеть этот персонаж со стороны. Но такую структуру зрелища издавна создает лишь одно расхожее и «загадочное» приспособление — зеркало, позволяющее человеку увидеть себя извне. Вот почему можно говорить о принципиально зеркальной структуре кинематографического пространства, реализующейся в монтаже[49].

Зеркальная структура пространства воплощена в кино в монтажной фигуре reverse angles, иными словами, в фигуре, чередующей знак зрения и знак видения. (Кстати, этим объясняется функционирование химерического монтажного единства в знаменитом кулешовском эксперименте, когда крупный план лица Мозжухина в чередовании с общими воспринимался именно в своей устойчивой кодифицированной форме.)

Становление киноязыка в «байографских» фильмах свидетельствует о драматических сложностях оформления этой принципиальной монтажной фигуры. До «Байографа» все мировое кино можно условно разделить на два направления: одно постулировало космоморфный тип идентификации («тотальное» кино), другое — повествовательный (фильм типа «фильм д'арт»). В данной работе основное внимание обращено на первый тип кинематографа, как менее изученный. В целом процесс становления современного киноязыка может рассматриваться как процесс взаимопроникновения и взаимной ломки двух, до того изолированных типов идентификации.

В результате формируется то сложное и неоднородное противоречивое пространство, которым и оперирует современный кинематограф. Это пространство по сути дела создано из двух пространств, одно из которых обращено к субъекту зрения (зрителю), а второе — к субъекту повествования, герою, персонажу. В становлении этого пространства огромную роль играет крупный план лица героя. Этот план, как было отмечено выше, означает акт зрения. Его функция не столько показывать нам героя (иногда только его глаза), сколько показать, что герой смотрит. В этом плане персонаж, субъект повествования, превращается в субъект зрения, в зрителя. Этот план, блокируя пространственно-временное развертывание мира, подготавливает резкую смену субъек-

---

[48] Baudry J.-L. Effects idéologiques produits par l'appareil de base. In "L'Effet cinéma", P., 1978, p. 25. См. также комментарии к этой работе: Marie M. Impression de réalité. In "Lectures du film", P., Albatros, 1977, p. 132—134.

[49] О зеркальной структуре кинематографического пространства см. нашу статью "Kino ka spogulis" («Кино, как зеркало», на латышском яз.) "Maksla", 1982, № 1.

та, выражающуюся в последующем общем плане.

Любопытно, что крупные планы вещей в истории кино значительно опережают появление крупных планов лиц [50]. Это явление может быть объяснено сохранением целостности субъекта в раннем кино. Здесь еще логично показать крупно то, что видит человек, использующий для этого лупу («Бабушкина лупа» Дж. А. Смит, 1901) или замочную скважину («Сцены на каждом этаже», 1902, Дж. А. Смит), или просто приближающийся предмет к глазам. Между тем, с точки зрения наличия единого субъекта зрения, крупный план лица практически редко бывает мотивирован. Поэтому подлинное распространение он получает именно тогда, когда за ним кодифицируется функция зрения, то есть в момент становления зеркальной структуры пространства. Разумеется, крупный план лица может использоваться для передачи эмоционального состояния героя, как это обычно принято считать в киноведении. Но мы полагаем, что в структурном смысле эта функция крупного плана лица — побочная.

Наконец, исходя из вышесказанного, можно прояснить и огромную роль экрана в кинематографе. Весьма примечательно, что почти все утопии «тотального» кино основываются на идее уничтожения экрана. Рене Баржавель в своей киноутопии, например, на этот счет весьма решителен: «С момента своего рождения кино претерпевает непрестанную эволюцию. Она завершится лишь тогда, когда персонажи будут представлены нам во всем объеме, (...) когда они освободятся от экрана» [51]. Все виды «тотального» кино так или иначе стремились «спрятать» экран, то ли маскируя его под окно вагона, то ли превращая в не имеющее ограничений круговое полотно.

Монтажное кино основывается на проекции в четко ограниченном прямоугольнике. Функцию экрана тонко почувствовал американский философ Стенли Кевэлл: «Экран не является, подобно холсту, носителем, на нем нечему держаться. (...) Экран — это барьер. Что же экранирует серебряный экран? Он экранирует меня от мира, который он несет, то есть делает меня невидимым. Он экранирует этот мир от меня, то есть экранирует его существование от меня» [52].

Эта роль преграды между мной и миром необходима именно в силу постоянной, хотя и незаметной для зрителя дифференциации точек зрения, которую осуществляет фильм. Полотно экрана с присущей ему плотностью р а з д е л я е т различные субъекты зрения, разделяет те пространства, которые, будучи разнородными, должны слиться воедино.

Современный кинематограф функционирует как система, составленная из двух зрелищных (репрезентативных) систем. Зритель здесь постоянно является то свидетелем, то героем; мир здесь постоянно видится с различных точек зрения. Игра отсутствия и присутствия, чередование пространств, точек зрения, смотрения и видения — создает сложную и принципиально гетерогенную конструкцию, которую можно анализировать лишь в категориях «сведенной к фиктивному единству множественности».

Мы стремились рассмотреть процесс становления этой системы на примере интеграции и преодоления ею системы «тотального» кино. Разумеется, возможен и иной взгляд на этот процесс. Но и из изложенного следует, что сущностью становления монтажа современного фильма (становления киноязыка) является расслоение единой точки зрения, о чем много писал С. Эйзенштейн. Это расслоение приводит к возникновению множества монтажных фигур, некоторые из которых относятся к межэпизодному монтажу, некоторые — к монтажу единой сцены, протекающей внутри единого пространства. Для становления репрезентативной системы современного кинематографа принципиальное значение имеет прежде всего внутриэпизодный монтаж, так как он является основой пространственно-временного единства фильма. Фигуры внутриэпизодного монтажа можно описывать через смену угла зрения и относительную смену масштабов планов. С такой точки зрения

[50] S a l t B. Op. cit., p. 150.

[51] B a r j a v e l R. Cinéma total. Essai sur les formes futures du Cinéma P., Denoël, 1944, p. 9.

[52] C a v e l l S. The World Viewed. N. Y., Viking Press, 1971, p. 25.

самой радикальной фигурой является полный reverse angles, когда угол съемки обращается по оси на 180 градусов, а крупный план сменяется общим (в традиционном варианте этой фигуры). Вот почему эта фигура представляется нам символической для репрезентативной системы современного кино. Ведь именно в ней зеркальная обратимость пространств, их неоднородность и единство выражены максимально ясно. Это положение отнюдь не обессмысливает тщательного анализа иных монтажных фигур. Так, в классической «восьмерке» стопроцентная «угловая обратимость» не соблюдается, и для современного кино крайне типично использование фигур с незначительным угловым отклонением от оси. Однако «восьмерка» в ее классическом виде формируется лишь после 1915 года[53] и приобретает особое значение в звуковом кино. Анализ последующих этапов развития киноязыка не входил в задачу данной статьи. Между тем смысл нарушения стопроцентной обратимости безусловно требует особого исследования.

Принимая во внимание вышеприведенные оговорки, можно, как нам кажется, представить развитие монтажных форм как некое эволюционное дерево, каждая ветвь которого представляет новый способ членения единого мира, но вершинной и наиболее существенной для структуры всего нынешнего кинозрелища является фигура reverse angles, то есть фигура, соединяющая воедино две прямо противоположные точки зрения в одном пространстве. Центральным для выработки этой фигуры было использование крупного плана как «знака смотрения».

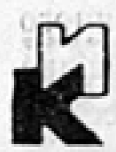
Эта эволюция, затрагивающая саму сущность кинематографической системы репрезентации, осуществлялась на основании того, что мы условно называли «смягчающими приемами», то есть на базе целого ряда фигур, маскирующих процесс дробления мира и восстанавливающих ощущение его единства и обращенности к единому субъекту зрения. Эти «смягчающие приемы» позволяли нивелировать фрагментацию мира сохранением его фиктивного единства; таким образом, выработка новых «смягчающих приемов» позволяла продвинуться дальше по пути эволюции к формированию описанной выше ключевой монтажной фигуры. «Смягчающие приемы», затем выпавшие из обращения, или кодифицированные (как, например, наплыв), создавая ощущение сохранения «тотальной ориентации» кинозрелища (или повествовательной ориентации), способствовали подрыву единства объединяемых и разрушаемых зрелищных систем.

В заключение нам еще раз хотелось бы подчеркнуть тот факт, что становление монтажа нельзя рассматривать как некий процесс, позволяющий улучшить способ повествования фильма или углубить психологию персонажей; нельзя видеть в монтаже выдумку конструктивистов, узревших аналогию между сборкой конструкций и склейкой фильма. Монтаж не может пониматься и только как некий глобальный принцип построения киноформы или кинсодержания, пронизывающий все элементы фильма от актерской игры до мизансцены. Монтаж есть прежде всего специфический для кино *способ организации пространства фильма*, основанный на смене точек зрения, и формальная основа неповторимой кинематографической структуры зрелища. Поскольку монтаж есть способ сочетания различных точек зрения, нам представляется необоснованным такое понятие, как «внутрикадровый монтаж». Впрочем, само понятие монтажа требует дальнейшего углубления и анализа в процессе конкретного исследования истории кино.

Данная работа ни в коей мере не претендует на исчерпывающий анализ тех сложных процессов, которые привели к созданию языка «классического повествовательного фильма». Понять функционирование этой системы невозможно без специального исследования зеркальной структуры его пространства, функционирования такой важнейшей монтажной фигуры, как «восьмерка», или изучения законов кинематографического повествования.

---

[53] Salt B. Film Style and Technology in the Forties. "Film Quarterly", v. 31. N 1. fall 1977, p. 52.



# Ефим Дзиган



Ефим Львович Дзиган... Он вошел бы в историю советского кино одним из его корифеев, если бы создал лишь один бессмертный фильм «Мы из Кронштадта». Но, кроме этого классического произведения, в творческой биографии замечательного художника кинопоэмы «Пролог» и «Железный поток», фильмы «Джамбул», «Негасимое пламя», «Женщина».

Что прежде всего отличает эти произведения? То, что в них чувствуется взволнованное биение сердца художника-патриота. Эпическое мироощущение превращает его картины в былины о героической жизни и борьбе нашего народа. Ефим Львович принадлежит к поколению художников, рожденных и призванных к творчеству Октябрьской революцией. В этом было его счастье.

Меня, много узнавшего от родителей — участников Пресненского восстания — о революции 1905 года (и написавшего о событиях тех лет книгу «Хозяин «чертова гнезда»), восхищает своим пафосом, эмоциональностью и правдивостью фильм Ефима Львовича «Пролог». Режиссер удивительно постиг то время, всей глубиной своего взволнованного сердца проник в эпоху первой русской революции — так, как будто сам был участником пресненских баррикад!

Около сорока пяти лет назад мне посчастливилось работать вместе с Ефимом Львовичем над исторической киноэпопеей «Первая Конная» (по сценарию Вс. Вишневского). В те далекие годы зародилась наша задушевная дружба. Уже тогда классик советского киноискусства, Ефим Львович пригласил меня, совсем еще молодого оператора, снимать сложнейший фильм. Это было выражением доверия мастера к молодому кинематографисту. Такое же отношение к молодежи он проявлял всю жизнь — и на производстве, и будучи профессором ВГИКа. Никто никогда не чувствовал и тени высокомерия со стороны мастера, не было и намека на менторский тон.

Вспоминается случай, связанный с моим другом и сокурсником, соседом по студенческой скамье киноинститута Романом Карменом. Он только что вернулся тогда из Испании, где снимал эпизоды героической борьбы народа этой многострадальной страны с фашизмом. Кармен рассказывал мне, как ему довелось быть в одном из полуразрушенных кинотеатров осажденного фашистами Мадрида. Демонстрировался фильм Ефима Львовича «Мы из Кронштадта». Испанские патриоты и бойцы интернациональных бригад с волнением смотрели на экран. Фильм произвел на них колос-

сальное впечатление. В момент, когда в заключительном кадре матрос (актер Г. Бушуев) произносит свой победный монолог, завыла сирена тревоги. Воодушевленные увиденным на экране, зрители ринулись из кинотеатра прямо на боевые позиции.

Бессмертный фильм «Мы из Кронштадта» стал активным участником борьбы с фашизмом не только на баррикадах Мадрида и Барселоны, но и на всех фронтах Великой Отечественной войны. Нет ничего выше для художника, чем такое признание его работы.

Прошло много, очень много лет. И вот 15 декабря 1981 года в московском кинотеатре «Художественный» отмечалось 45-летие выхода на экраны картины «Мы из Кронштадта». Сколько было приветствий, взволнованных воспоминаний! Перед нами прошла яркая жизнь фильма на экранах нашей страны и мира. С радостью и гордостью смотрел Ефим Львович на многочисленных учеников, которые пришли приветствовать своего учителя. Многие из них стали самостоятельными мастерами. С каким уважением и любовью говорили они о своем наставнике! И не было в огромном зале человека, который не испытывал бы благодарности к благородному, самоотверженному труду выдающегося мастера, труду, целиком отданному Родине. А через пятнадцать дней после этого прекрасного торжества Ефима Львовича Дзигана не стало...

В одной из статей С. М. Эйзенштейн писал: «Вот химик Пудовкин; вот учитель Довженко; вот я, инженер; вот Дзиган, которого я еще помню актером студии Рахмановой; вот Козинцев, Юткевич и Кулешов, пришедшие от живописи; Александров — киномеханик, театральный реквизитор и электротехник; чекист Эрмлер, поэт Шенгелая...

Мощный ураган Октября вырвал нас из самых разнообразных деятельностей и профессий, увлек нас своим могучим потоком и, слив воедино все то, что мы несли из разных областей деятельности и знания, заставил нас работать над великим коллективным созданием — нашей кинематографией...

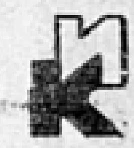
Иногда мы ошибаемся, иногда расшибаем себе лбы, нередко спотыкаемся, но это не от дряхлости или бессилия, а от неугомонного биения ищущей мысли, от желания все шире и шире раздвинуть рамки нашего искусства, от мечты сделать его еще более всеобъемлющим, еще более широким по своим возможностям».

Великое коллективное создание — наше советское кино, любимое народом искусство — сотворено самоотверженным, поистине подвижническим трудом нескольких поколений художников, достойных продолжить список, набросанный Эйзенштейном, оно все шире раздвигает свои рамки, все более углубляется и сегодня.

Неугомонный, сохранивший молодое биение ищущей мысли, ушел от нас еще один из зачинателей и корифеев советского кино.

Огромная, тяжелая утрата. Велика наша скорбь. Но мы знаем: подлинное искусство бессмертно.

*Евгений Андриканис*



# Зарубежный фильм на наших экранах

*По материалам читательской почты «ИК»*

В этом номере мы публикуем подборку коротких рецензий на некоторые западные фильмы — из США, Италии, Швеции, Франции, — идущие сейчас на наших экранах.

Подборка эта подсказана нам нашими читателями, не раз выражавшими пожелания найти на страницах журнала научно обоснованный комментарий к наиболее заметным фильмам из-за рубежа, показываемым у нас в стране.

Но не только этим — в свое время наш журнал опубликовал письмо преподавателя МФТИ А. Павельева «Смотрю с недоумением..», в котором, критически оценивая фильмы «Посвящается Стелле» и «Тайна Бургундского двора», автор письма высказал сомнения в целесообразности выпуска этих двух, как и некоторых других, слабых в идейном и художественном отношении, зарубежных картин в отечественный прокат. Редакция пригласила читателей принять участие в обсуждении вопросов, затронутых А. Павельевым, и читатели не замедлили откликнуться. Причем поводом для заочной дискуссии послужило не только письмо А. Павельева, но также и рецензии на две французские картины — «Чудовище» и «Кто есть кто», опубликованные на страницах нашего журнала.

Авторы большинства полученных нами писем полностью согласны с критической оценкой названных фильмов и выражают признательность журналу за обращение к злободневной и важной теме. Они высказывают также ряд общих соображений по поводу формирования репертуара наших кинотеатров, связывая этот вопрос с действенностью кинематографа как средства идейно-нравственного и эстетического воспитания зрителя.

Мы целиком разделяем озабоченность тех наших корреспондентов, которые, как и автор заметки, положившей начало дискуссии, недоумевают по поводу появления на наших экранах некоторых итальянских, американских, французских лент, картин производства АРЕ, Пакистана и других стран, не отвечающих ни возросшим зрительским требованиям, ни воспитательному предназначению кинематографа.

Вместе с тем нам кажется важным рассеять некоторые предубежденные оценки и выводы, иногда встречающиеся в полученных нами письмах.

Напоминаем в этой связи, что широкая и доброжелательная поддержка всего передового, плодотворного и перспективного в сегодняшнем зарубежном киноискусстве — таков незыблемый принцип, положенный в основу деятельности наших прокатных организаций и В/О «Совэкспортфильм», непосредственно занимающегося приобретением фильмов за границей. Стратегическая линия кинопроката в нашей стране строится с учетом прежде всего общественных, воспитательных функций кинематографа и полностью отвечает характеру внешнеполитического курса Советского государства, важнейшей задачей которого является постоянное развитие и углубление международных контактов в области культуры в целях продолжения разрядки и выполнения договоренностей, зафиксированных в Заключительном акте Общеевропейского совещания в Хельсинки. Наш действующий кинофонд регулярно и щедро пополняется поэтому за счет поступлений из-за рубежа; наша страна покупает на Западе гораздо больше картин, чем западные прокатчики приобретают у нас. В духе заинтересованного, взаимовыгодного сотрудничества строится в нашей стране и работа традиционных между-

народных фестивалей — в Москве и Ташкенте. Можно было бы привести длинный перечень имен, фильмов и целых кинематографий, получивших «путевку в жизнь» на московском и ташкентском киносмотрах, где всякий раз приобретается немало фильмов для проката в Советском Союзе, осуществляющем регулярный кинообмен более чем с восемьюдесятью странами мира.

Только за последние 10—15 лет наш зритель получил возможность познакомиться с десятками произведений крупнейших мастеров прогрессивного мирового киноискусства. Так, с почти энциклопедической полнотой были представлены на наших экранах лучшие образцы итальянского «политического кинематографа» 60-х годов и близкие к этому направлению картины французских режиссеров; были показаны и многие другие выдающиеся фильмы глубокого общественного содержания, созданные в 70-е годы художниками ФРГ, Швеции, США, Индии, Японии, стран Латинской Америки. Так, за последние годы на советских экранах демонстрировались «Противник», «Бомаск», «Благослови зверей и детей», «Оклахома, как она есть», «Похищение в Париже», «Сакко и Ванцетти», «Следствие закончено, забудьте», «Шантаж», «Эмитай», «Дело Маттеи», «Алиса здесь больше не живет», «О, счастливчик!», «Белая стена», «Комформист», «Короткий отпуск», «Коррупция во дворце правосудия», «Профессия: репортер», «Убийство Маттеотти», «Бронзовый браслет», «Где тонко, там и рвется», «Карманные деньги», «Мы так любили друг друга», «Поруганная честь Катарины Блюм», «Подставное лицо», «Семейный портрет в интерьере», «Сиятельные трупы», «События на руднике Марусиа», «Хроника огненных лет», «Невинный», «Конец недели», «Семь дней в январе». Перечисление можно было бы продолжить.

Тем не менее авторы некоторых полученных редакцией писем, как нам кажется, не вполне уясняют большие трудности, встающие на пути наших прокатных организаций. Между тем международный фильмообмен — далеко не простое дело, успех его нередко зависит от множества политических, экономических и иных факторов, лежащих вне сферы художественного творчества. Так, к примеру, государственный департамент США годами не дает разрешения на продажу для проката в СССР и других социалистических странах многих фильмов, критикующих американскую действительность. Широко известно, что в Соединенных Штатах, в большинстве капиталистических государств Европы немалым влиянием пользуются реакционные круги, постоянно предпринимающие попытки обставить культурный обмен неприемлемыми для нас политическими и экономическими условиями. Все это заметно сужает возможности показа зарубежных фильмов в нашей стране.

Надо принимать во внимание и тот факт, что многие картины крупных мастеров, работающих в рамках капиталистического производства, содержат — наряду с критикой буржуазных порядков, правдивым отображением социальных противоречий современного западного общества — элементы морального эпатажа, уступки буржуазным вкусам, мотивы и эпизоды, апробированные коммерческим кино и оскорбляющие общественную нравственность. Понятно, что на экраны наших кинотеатров не попадают и не могут попасть ленты, в которых встречаются апология насилия, садизм, эротика, граничащая с порнографией, политически спекулятивные двусмысленности. Выявляя все подлинно прогрессивное и ценное в современном западном киноискусстве, наш прокат, естественно, отторгает болезненные, ущербные и антигуманные тенденции, оказывающие определенное влияние на мировой кинопроцесс.

Заслуживает упоминания и еще одна объективная трудность. Наше искреннее желание углубить сотрудничество в кинематографической области с той или иной страной подчас не дает желаемых результатов из-за кризисного состояния ее национальной кинематографии. Например, на наших экранах давно не появлялись по-настоящему значительные английские картины. И не потому, что по каким-то причинам мы не хотим их приобретать, а прежде всего в силу затянувшегося спада, который переживает сегодня кино Великобритании, оказавшееся в сильнейшей зависимости от кино-

монополий США. Широко известно и о губительном проникновении США в национальное кинопроизводство Франции, Италии, Канады, Японии — об утрате целым рядом национальных кинематографий своих самобытных позиций, об их отступлении перед натиском чисто коммерческих интересов, преследуемых американскими бизнесменами от кинематографа, не раз с понятной горечью и возмущением писали прогрессивные деятели кино Западной Европы, Африки, Азии, латиноамериканских государств.

Таковы, вкратце, обстоятельства, мешающие большой и полезной работе по ознакомлению советского зрителя с достижениями передовых художников западного кино, которая, как мы полагаем, несмотря на все объективные сложности, ведется в целом эффективно и последовательно.

Вместе с тем нельзя не согласиться с читателями журнала, подсказывающими, что в этой области имеются и многие недостатки.

«Тронули меня за живое несколько рецензий на зарубежные фильмы («Чудовище», «Посвящается Стелле», «Кто есть кто», «Тайна Бургундского двора»), напечатанные в вашем журнале, — пишет нам О. Целиковская из Львова. — Поражает тот факт, что, несмотря на негативные высказывания в нашей прессе о примерах неудовлетворительной закупки зарубежных лент для проката в стране (об этом неоднократно писалось на страницах «Литературной газеты», «Советской культуры», «Советского экрана», об этом свидетельствуют письма зрителей, а также рецензии на вышеназванные мною фильмы в вашем журнале), тем не менее беспрепятственно дублируются и выходят на наши экраны фильмы, которые никак не должны были проникнуть к нам». «Неужели нельзя, — спрашивает далее автор письма, — укомплектовать зарубежный репертуар так, чтобы он действительно отвечал высокому профессиональному уровню, воспитывал хороший вкус у людей?»

К этому мнению присоединяется В. Камышев из Южно-Сахалинска: «В вашем журнале опубликовано письмо Павельева, в котором он рассказал о некоторых образчиках «китча», проникшего на наши экраны. Полностью согласен с ним — существует грань, за которой полноценное, нужное людям искусство кончается, а начинается его профанация, суррогат».

В том же духе высказывается и А. Мымликов из Ленинграда: «С огромным интересом прочитал в вашем журнале «письмо в редакцию» товарища Павельева о двух зарубежных фильмах, не так давно прошедших широким экраном, — «Тайна Бургундского двора» и «Посвящается Стелле». Меня чрезвычайно обрадовала точка зрения Павельева на эти, да и другие подобные ленты... От искусства кино в них, по моему твердому убеждению, ничего нет, кроме «основы»... пленки». А. Мымликов называет в своем письме несколько других картин, которые, как он считает, ничуть не лучше; в их числе: «Викинги», «Каскадеры», «6 000 километров страха», «Среди коршунов», «Кто есть кто».

Письмо А. Мымликова содержит не только критику недостатков, имеющихся в работе по выбору зарубежных фильмов для нашего проката, но и поддержку положительных — в целом, основном — результатов этой сложной работы. «В заключение, — пишет он, — я хотел бы поблагодарить — надо было бы еще раньше — тех людей, которые помогли советскому зрителю посмотреть «Семейный портрет в интерьере» и «Невинного» Лукино Висконти, «Конец недели» Хуана Антонио Бардема, «Пустыню Тартари» Валерио Дзурлини...»

Выражая озабоченность по поводу появления на экранах некоторых картин, отвечающих весьма невзыскательным зрительским требованиям, авторы ряда писем задаются вопросом об их воздействии на киноаудиторию; об этом, в частности, пишет К. Чекалов, студент МГУ: «С большим интересом прочитал в «Искусстве кино» письмо А. Павельева о фильмах «Тайна Бургундского двора» и «Посвящается Стелле». Я полностью присоединяюсь к той оценке, которую дает автор письма этим картинам. Действительно, не может не вызвать некоторого недоумения факт закупки подобных фильмов для демонстрации в СССР. Судя по многим публикуемым в вашем журнале материалам, повышение эстетической культуры широкого

зрителя остается одной из наиболее острых проблем отечественного кинопроката. Какое же воздействие могут оказать на вкус зрителя такие откровенно коммерческие, а порой и просто пошлые ленты, как «Горбун», «Тайна Бургундского двора», «Четыре мушкетера»?»

А вот выдержки из письма читательницы Л. Носковой из города Львова: «Хочу поделиться своими соображениями по вопросу, который затронул в своей заметке «Смотрю с недоумением...» товарищ Павельев.. Начну с того, что я видела оба упомянутых фильма и полностью разделяю точку зрения автора...

Неправда всегда безнравственна. Когда герои и их поступки выдуманы в угоду бизнесу, то здесь обкрадывают чью-то душу, а это — ущерб непоправимый».

Знакомство с другими письмами позволяет составить примерный список зарубежных картин, появившихся в нашем прокате в последнее время и вызвавших особенно резкую негативную реакцию зрителей; кроме уже упомянутых, в него входят: «Капитан», «Жандарм женится», «Жандарм и инопланетяне», «В плену дворцовых интриг», «Тайна яхты «Айвенго», «Бездна», «Морские дьяволы», «Не упускай из виду», «Никаких проблем». «Советская кинокритика, — пишет А. Федоров из Таганрога, — на страницах печати последовательно борется с пошлостью и коммерцией, но в прокат продолжают поступать западные фильмы, подобные поделкам Альфреда Форера («... И дождь смывает все следы», «Ответ знает только ветер»)... «Творчество» этого ремесленника представлено на наших экранах с завидной полнотой (шесть картин за десять лет!)». А. Федоров прав: фильмы Форера не раз остро критиковались в нашей печати, в частности, в газете «Правда»; об этих образчиках буржуазной «массовой кинокультуры» писал и журнал «Искусство кино» (См.: Пронин В. Как хорошо быть миллионером... — «ИК», 1976, № 8).

Словом, зрительская озабоченность тем, как складывается на сегодня зарубежная «рубрика» текущего кинорепертуара, имеет под собой определенные основания: наряду со многими значительными и интересными произведениями мирового киноискусства на наших экранах появляются и такие картины, без которых советский зритель вполне мог бы обойтись. В некоторых из этих лент ощутимо намерение авторов обойти или даже «залакировать» серьезные общественные проблемы капиталистического мира, преподнести мещанскую мораль как истинную добродетель, подменить реализм на экране банальностью и безвкусицей «красивого», душещипательного зрелища. Дорогие, «вылизанные» интерьеры, головокружительные погони, эффектные драки и перестрелки, любовные приключения, разворачивающиеся на фоне «открыточных» пейзажей или фантастической роскоши частных яхт, фешенебельных ресторанов, загородных вилл и городских особняков, — все это не только привычные приметы буржуазной кинокоммерции, но и своего рода грим, под которым проступают очертания излюбленных мифов «общества всеобщего благоденствия». Встречаются в нашем прокате и картины, в той или иной мере проповедующие культ силы и «сильной личности», изобилующие сценами жестоких убийств, смакующие пиратскую беззастенчивость «суперменов» в выборе средств для достижения своих целей. Этим обстоятельством взволнованы многие читатели журнала. Так, С. Кузиванов из села Выльгорт Коми АССР пишет: «В последние годы на наши экраны стали проникать и сомнительные фильмы, восхваляющие не только западный образ жизни, но и насилие». В. Камышев из Южно-Сахалинска высказывает предположение, что подростки «скоро будут играть в комиссара Боровица» (герой картины «Кто есть кто». — *Ред.*). Впрочем, играть — это еще, наверное, не самое страшное. Рецензируя ленту на страницах нашего журнала, А. Ваксберг предлагал задуматься над вопросами посерьезнее: «Кто определит, кому и насколько этот фильм испортил вкус? Кого утвердил в незрелых и вредных симпатиях? В ком пробудил дух суперменства, преклонение перед силой, презрение к нормам человеческого общения, равнодушие к боли, насмешку над жертвой?»...

Насколько можно судить по письмам, полученным редакцией, некоторые городские и областные организации проката порой не только не используют в полной мере возможности

комплектования зарубежного репертуара, которые дает действующий кинофонд, но и допускают известные нарушения общих принципов нашей прокатной политики. Естественно, что это вызывает известное недовольство многих зрителей.

«Несколько слов о прокате фильмов в нашем городе Львове, — пишет в журнал Л. Носкова. — Я уже говорила, что значительных работ зарубежных авторов и у нас не так уж мало. Однако лучшие ленты зачастую идут один-два дня в одном кинотеатре или вообще не выпускаются на экраны города, в то время как пустые, малосодержательные ленты не сходят с афиш по нескольку недель». Е. Волошина из города Шахты Ростовской области, выделяя среди виденных ею в последнее время зарубежных лент американскую картину «Козерогодин», критически отзывается о работе местного проката: «... К моему горькому сожалению, такие интересные и правдивые фильмы очень редко доходят до нашего шахтинского зрителя». Возможно, наша читательница несколько переоценивает достоинства названной ленты, но ведь, похоже, что ей не из чего особенно выбирать... «За семь последних лет, — делится своими наблюдениями Г. Аристакесян из Грозного, — я не видел на экранах города ни одного (! — *Ред.*) фильма таких знаменитых индийских режиссеров, как Мринал Сен и Сатьяджит Рэй. А ведь работы этих мастеров есть в действующем кинофонде». С. Кузиванов из села Выльгорт сообщает: «... В нашей республике (Коми АССР) не выпущены некоторые ценные западные картины, принадлежащие к направлению критического реализма, зато широко демонстрируются такие картины, как «Месть и закон», «Затянувшаяся расплата». «...Из тех фильмов, которые пропагандируются в передаче «Кинопанорама», — рассказывает в своем письме М. Котощук из Дрогобыча, — у нас в городе мало что можно увидеть: или их вообще не демонстрируют, или «пустят» на один-два дня. Зато бесконечные мелодрамы, всякого рода «Викинги» и «Клеопатры», приключения и пустота — без конца». Письмо М. Котощук указывает и на еще один тревожный момент: на экранах Дрогобыча посредственные ленты зарубежного производства находятся в гораздо более выгодном положении по сравнению с отечественными картинами высоких идейных и эстетических достоинств. «...Такие картины, как «Легенда о Тиле», «Подранки», «Кентавры», «Ночь над Чили», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Спасатель», «Чужие письма», «Монолог» и другие, которые можно назвать значительными произведениями киноискусства, идут обычно один-два дня и не многие успевают их увидеть. «Восхождение» Ларисы Шепитько нашему зрителю вообще не удалось посмотреть». Насколько можно судить по редакционной почте, нечто похожее наблюдается и в других городах. «В городе Южно-Сахалинске, — пишет нам В. Камышев, — вовсе не демонстрировались такие фильмы, как «Древо желания», «Пятая печать», «Триптих», «Рассказ неизвестного человека», зато охотно и подолгу «гостят» всяческие «Четыре мушкетера» и «Кто есть кто»... В свое время фильм «Двадцать дней без войны», прекрасный фильм, был пущен в кинотеатре «Спутник» — на окраине города — всего двумя сеансами. Прокат ведь тем самым планирует если не посещаемость фильма в целом, то возможность выбора того или иного фильма. Итак, нам предлагают смотреть «Кто есть кто». (В письме говорится, что этой картине был предоставлен «первый экран» городского кинотеатра «Октябрь». — *Ред.*) И вот я думаю: если у товарищей из сахалинского облкинопроката недостает вкуса — это печально. Но если они «все понимают»... — это безнравственно».

В письмах наших читателей высказываются обоснованные претензии и в адрес московского проката, который призван служить образцом хорошей организации работы с фильмом и зрителем. К сожалению, это еще далеко не так. «Я и мои товарищи, читая анонсы новых фильмов в журналах «Искусство кино», «Советский экран» и «Спутник кинозрителя», затем с удивлением констатируем их очевидное несоответствие реальности московского проката. Я имею в виду картины зарубежных авторов, принадлежащие к социально-критическому, прогрессивному направлению современного кино, кото-

рые в Москве так и не появились или демонстрировались в экспериментальном кинотеатре «Звездный», а затем исчезли» (К. Чекалов).

По своей социальной природе пошлость всегда буржуазна, и потому уступки плохому вкусу, в любой форме — это не только уступки в сфере эстетического, мириться с ними нельзя. Бороться за зрителя необходимо, но при этом нужно точно и тщательно выбирать средства, дабы избежать нежелательных результатов. Старшеклассник Я. Арвидас из Литвы написал нам, что испанский фильм «Конец недели», который ему очень понравился, он смотрел в кинотеатре города Юрбаркас в зале, где находилось не больше тридцати человек, а рядом с полным аншлагом шел «Любимый раджа»... Арвидас считает, что если бы таких картин, как «Конец недели», в наших кинотеатрах демонстрировалось больше, зритель не обходил бы их своим вниманием. Но ведь для этого в первую очередь надо, чтобы по-настоящему был к ним внимателен прокат. Н. Максимов из Киева, защищая права развлекательного зарубежного фильма в нашем кинорепертуаре (на эти права, собственно, никто и не думает посягать, коль скоро речь идет о добротных, умных, со вкусом сделанных комедиях, детективах, приключенческих лентах), ставит в своем письме акцент на проблеме «экран и зритель»: «А может быть, надо подготавливать зрителя к произведениям более сложным? Вот это и стоит настоящего разговора. На пять «Мстителей» должен быть хотя бы один «Амаркорд». У кинопроката есть возможность выдержать и более высокое соотношение в пользу серьезных, глубоких кинопроизведений при составлении программ, однако на практике она используется еще далеко не в полной мере.

Вероятно, в этом и заключается одна из причин, в силу которых многие весьма посредственные зарубежные фильмы находят свою аудиторию, своих горячих поклонников. И мы погрешили бы против истины, сказав, что все наши читатели единодушно поддержали критические материалы, появившиеся в журнале «Искусство кино» в связи с выходом в прокат картин «Посвящается Стелле», «Чудовище» и некоторых других лент примерно одного с ними уровня.

Так, А. Гуридов из Верхнедвинска, комментируя выступление А. Павельева, выражает мнение, что тот просто не уважает... труд кинематографистов. «Я не отношу фильм «Посвящается Стелле» к разряду выдающихся, — пишет М. Котляр из Бреста. — Но это хороший фильм, нужный зрителю». «Пишу вам по поводу статьи Мирона Черненко «Пародия, обернувшаяся пошлостью». По-моему, он очень несправедливо отозвался о фильме «Чудовище», — начинает свое письмо в редакцию О. Бороздин из Иваново. «Сегодня я опросил значительное число ашхабадцев, которые в прошлом году посмотрели французский фильм «Чудовище», для того, чтобы узнать их мнение, среди опрошенных были и работники культуры. Большинство из опрошенных положительно высказались о фильме...» — сообщает нам читатель А. Шаляпин. О картине «Посвящается Стелле» доброжелательно отзываются О. Лысюк из поселка Барышевка Киевской области, М. Горянский из Ленинграда; фильм «Тайна Бургундского двора» хотел бы оградить от критики подписавшийся инициалами О. К. библиотекарь из Черкасс, оговариваясь, правда, что и ему он «тоже показался глуповатым, наигранным»...

Мы не станем сейчас спорить с авторами этих писем, заметим только, что среди читателей, принявших участие в разговоре, защитники «Стеллы», «Чудовища» и иже с ними оказались в заметном меньшинстве.

Итак, полученные редакцией «Искусства кино» читательские письма по вопросу о зарубежном репертуаре наших кинотеатров свидетельствуют о возросшем уровне зрительских требований к кинематографу. Именно это обстоятельство и является основной причиной высказанной во многих письмах неудовлетворенности в связи с демонстрацией на наших экранах некоторых фильмов иностранного производства. Взыскательный, грамотный, интеллигентный зритель испытывает вполне понятное разочарование, когда ему предлагают невысокого качества зарубежный фильм, который, возможно, и имел успех на Западе, но не может, не должен пользоваться успехом у нас:

уровень сознания и эстетической подготовленности нашей киноаудитории, качества, воспитанные в людях социалистическим образом жизни, традиции советского киноискусства — все это задает более высокие критерии зрительского подхода к кинематографу, недоступные буржуазному коммерческому экрану. В этом с удовлетворением убеждаешься еще раз, когда в читательской почте журнала встречаешь такие, к примеру, высказывания: «Людей, знающих и ценящих кино, в нашей стране много, не ошибусь, если скажу, — больше, чем где бы то ни было. Мы не только самый читающий народ, но и самый «смотрящий» (А. Мымликов); «На меня произвела неизгладимое впечатление картина Шьяма Бенегала «Конец ночи»... Очень бы хотелось видеть на наших экранах больше фильмов, в которых — подлинные проблемы, надежды, чаяния современной Индии. Советский зритель очень любит индийские фильмы, однако нашему прокату нужно более строго относиться к их отбору» (Л. Носкова); «Мне просто стыдно за тех, кто идет на поводу у нетребовательных кинозрителей... Лично я прихожу в кинотеатр не только отдохнуть, но и подумать о жизни» (Е. Волошина); «Огромным успехом у нашего зрителя пользовались такие сложные фильмы, как «Профессия: репортер» Антониони, «Семейный портрет в интерьере» Висконти, «Мы так любили друг друга» Сколы... Так что наш зритель — вполне подготовленный. А интерес? Интерес (к серьезным кинопроизведениям. — *Ред.*) огромен. Изданные у нас книги о Феллини, Бергмане, Бунюэле в библиотеках уже зачитаны» (А. Тарнавский из Одессы); «В нашем городе (Львове. — *Ред.*) при Доме работников связи организован (на общественных началах) киноклуб, где демонстрируются содержательные кинопрограммы. Здесь принимаются заявки и от кинозрителей. Надо видеть тягу наших зрителей, особенно молодых, к настоящему искусству! Я нередко бываю здесь, и почти всегда зал переполнен, чего не наблюдалось раньше» (Л. Носкова); «Ведь кино — искусство, если оно не отражает реальность, не показывает жизнь народа, борьбу людей за счастье, то для чего оно?» (Я. Арвидас). Характерно, что в этом, как и в ряде других писем, читатели называют значительные произведения мастеров прогрессивного мирового киноискусства, о которых говорилось выше, — в связи с общей оценкой зарубежного репертуара наших кинотеатров.

Содержание и взволнованный тон зрительских писем, выдержки из которых мы привели, дают повод для серьезных размышлений и выводов. О высокой культуре нашей киноаудитории и понимании ею специфики кино. О разнообразном характере зрительских запросов и ожиданий. О необходимости учитывать их более полно и точно при формировании той части текущего кинорепертуара, которая складывается из фильмов зарубежного производства.

Подытоживая заочную дискуссию, вызванную письмом А. Павельева, редакция «Искусства кино» горячо благодарит читателей, принявших в ней участие, и выражает надежду, что ее выводы окажутся полезными для успешного решения обсуждавшихся проблем.

*А. Липков*

# Проигранная партия

**«ШАХМАТИСТЫ» («Shatranj ke Khilari»)**
По рассказу Премчанда.
Автор сценария, режиссер и композитор Сатьяджит Рэй. Оператор Соуменду Рой.
Производство «Дэвки Читра» (Индия).

«Шахматисты» Сатьяджита Рэя с первых же кадров впечатляют отточенным совершенством формы. Четкая геометрия шахматного поля, выстроенные для боя ряды фигур, красных и черных, кисти рук с дорогими перстнями, входящие в кадр, чтобы передвинуть фигуру.

Чуть позже в фильме появится снятая почти в том же ракурсе другая рука, пишущая приказ, повинуясь которому, помчатся в красно-черном закатном сумраке четкие фигуры всадников. Ост-Индская компания начала свою шахматную партию: правителю княжества Ауд направлен ультиматум, согласно которому он должен отказаться от власти в обмен на ежемесячную компенсацию в размере ста тысяч рупий.



*«Шахматисты»*

Две линии игры идут в фильме параллельно, отражаясь друг в друге, давая друг другу иное измерение смысла. Именно смыслу подчинено здесь все: и филигранный лаконизм формы, и перипетии сюжета, почерпнутого из рассказа Премчанда. Не будь в «Шахматистах» политической линии, фильм мог бы свестись всего лишь к анекдоту о двух чудаках, повредившихся на шахматах, впавших в болезнь сродни алкоголизму или наркомании.

Конечно, это смешно, когда два взрослых уважаемых человека ни о чем ином, кроме шахмат, думать не могут. Они готовы играть где угодно — дома, в гостях, в деревенской лачуге, лишь бы не тревожили их покой, не мешали целиком отдаться игре. Жена одного пытается как-то отвлечь его от шахмат — то симулирует головную боль, то крадет фигуры (и это не помеха — их можно заменить орехами и фруктами); жена другого, наоборот, всячески поощряет увлечение мужа (ей приятнее проводить время с молодым любовником) — ничто не может преодолеть их страсти к игре.

Ну, и что с того? Мало ли какие причуды у людей. Чем бы дитя ни тешилось, как говорится... Но вокруг идет жизнь, от участия в которой они самоустранились, а в этот момент, быть может, оно как нельзя более необходимо.

Решается судьба государства. Речь идет о свободе, о достоинстве, о будущем страны. (События фильма датированы 1856 годом.) А господа Мир и Мирза играют в шахматы.

Оружие, висящее на стене, напоминает о славе предков, отважных воинов. Но оно в ножнах. Оно превратилось к декорум интерьера, в реликвию, утратившую смысл. А сейчас ведь самое время снова извлечь его.

Господин Мир, обнаруживший под супружеской кроватью не успевшего спрятаться племянника, несколько озадачен этим обстоятельством, но, услышав от жены первую пришедшую ей в голову ложь («мальчик пришел, спасаясь от солдат, которые всех мужчин забирают в армию»), сам же готов укрывать его и дальше: мысль о том, что скрываться в такой час подло, не приходит ему в голову.

Вести, доносящиеся из мира, изолироваться от которого они стараются всеми средствами, мало трогают их — пожалуй, за исключением одной: оказывается, англичане изменили правила игры в шахматы — вот это уже с их стороны возмутительно. В контексте фильма не столь уж важна суть этих шахматных нововведений — важно, что англичане и индийцы играют по разным правилам. И отсюда уже поражение соотечественников режиссера следует со всей неизбежностью.

Дело даже не в том, что потомки храбрецов, увы, далеко не герои, хотя, конечно, и это далеко не второстепенная частность. Но ведь и англичанам тоже нечем похвастать. Генерал-губернатор, которого в предстоящей встрече с навабом смущает лишь то, что придется нюхать приторно-резкий запах духов собеседника (порученная ему миссия пахнет гораздо сквернее, но это его никак не коробит), отнюдь не лучше изнеженного владыки, уверенного, что слезы у мужчин могут вызвать лишь музыка и стихи. Англичане не храбрее, они прагматичнее. Какие-либо понятия о благородстве и чести исключены заранее. Если компенсация, которую они обещают навабу, больше его сегодняшних доходов, непонятно, почему он не хочет отречься от власти. Для наваба же старомодное понятие чести еще полно живым смыслом: он готов даже потерять корону, но не выставить ее на торг, не скрепить своей подписью унизительную сделку. Но кровопролития он, заботясь о

жизни подданных, тоже не хочет. И потому дает приказ разоружить армию, открывая дорогу англичанам.

Внешне бесстрастные кадры, показывающие английскую армию, движущуюся на завоевание княжества, полны пронзительной горечи. Всего двумя-тремя укрупнениями Рэй дает понять, что это не вообще английские войска — это одетые в английскую форму индийцы. Индийские погонщики гонят волов, тянущих пушки, индийские слоны тащат тяжелые тюки с амуницией, и все это, как нам уже известно, куплено, нанято и снаряжено на индийские деньги.

Единственный выстрел, прозвучавший в момент вхождения завоевателей, увы, был не выстрелом сопротивления. Это господа Мир и Мирза (они, наконец, нашли уединение в деревушке, жители которой бежали, спасаясь от неприятеля) переругались за шахматами и наоскорбляли друг друга так, что один схватился за пистолет. Если бы он схватил его по другому поводу, направил бы в другую сторону!

Княжество завоевано, ни капли крови не пролито ни одной из сторон. Шахматная игра, к счастью, тоже окончилась без кровопролития: просвистевшая пуля лишь вырвала клок рукава господина Мирзы. (Единственная потеря крови произошла по вине комара — вредного насекомого, не ведающего благородных правил.) Страсти улеглись. Можно садиться за новую партию. Кстати, а почему бы не сыграть ее по английским правилам: все равно уже по ним будет происходить все дальнейшее...

В творческой эволюции Сатьяджита Рэя «Шахматисты» занимают место принципиально важное. Начало его пути было ознаменовано лентами, поэтизирующими реальность повседневной жизни, тонкость и трепетность человеческих чувств, огромность мира, открывающегося каждому человеку. Позднее пришло время фильмов политических — показывающих зреющую в современном обществе силу протеста, напряженность конфликтов, раздирающих страну. «Шахматистов», при всей остроте их политического материала, вряд ли стоит рассматривать как продолжение этого цикла. Индия давно уже независима, политические аспекты истории колонизации имеют интерес сугубо ретроспективный. Но есть аспект иной, философский — он здесь наиглавнейший: человек и история.

Шахматисты, усаживающиеся за очередную партию, утешают себя тем, что все равно им не изменить хода событий. Куда там справиться с англичанами — они со своими женами не могут справиться.

Что ж, может, и вправду от одного человека ничего не зависит? Может, и вправду каждый — лишь пешка в игре сил неизмеримо более могущественных? Может, бегство от истории и есть самая приемлемая форма существования в ней? Рэй не дает ответов, он лишь ставит вопросы во всей их тревожной, мучительной остроте. И адресует их не только своим соотечественникам От того, каков будет на них ответ, зависит слишком многое на всей планете — сегодня и завтра.

*Г. Богемский*

# Взбесившийся буржуа

**«ОРУЖИЕ» («L'arma»)**
Автор сценария и режиссер Паскуале Скуитьери. Оператор Джулио Альбонико. Композитор Туллио де Пископо. Производство «Маратеа фильм» (Италия).

Спящий многоэтажный дом на тихой ночной улице. Три темные крадущиеся фигуры с электрическими фонариками. Вот один становится на плечи другому и влезает в окно. К шорохам тревожно прислушивается страдающая бессонницей женщина, потом рука ее тянется к телефонной трубке, и она вызывает полицию. Отрывистая, тревожная музыка — импровизация на ударных. Ее сменяет вой сирен полицейских машин...

Еще один итальянский фильм о полицейских и ворах? Картина о преступлениях мафии? Или авантюрах террористов? Нет, фильм «Оружие», несмотря на название и первые его кадры, не принадлежит ни к жанру приключенческих лент, ни к детективам, ни к уголовным фильмам. Это социальная и психологическая драма, но поставлена она Паскуале Скуитьери в динамичном ритме и энергичной, жесткой манере приключенческих картин, с которых этот сравнительно еще молодой режиссер лет десять назад начинал свою работу в кино. От первых коммерческих, чисто развлекательных лент он пришел к произведениям более значительным, проникнутым социальной проблематикой, сохранив в них свой стиль — жестокий и яростный, как сама нынешняя итальянская действительность (нам знакомы и созданные режиссером, уже после «Оружия», фильмы: «Железный префект», показанный на Неделе итальянского кино в Москве в 1979 году, и «Дикари», представлявший итальянскую кинематографию в конкурсной программе XII Московского фестиваля).

Кто же герой этой социально-психологической драмы? Его зовут Луиджи, 50 лет, инженер-электрик по образованию, 20 лет работы в торговой фирме, респектабельный господин в модных очках и безукоризненной серой «тройке», не расстающийся со своим «дипломатом», владелец небольшой, но уютной квартиры, малолитражки, строящейся дачи, глава семейства — у Луиджи есть еще довольно привлекательная жена, которая моложе его лет на десять, и дочь Россана, не достигшая совершеннолетия.

Для Луиджи главное — соблюдать во всем внешний декорум, казаться «таким, как все» в его мелкобуржуазном, мещанском окружении. Но за фаса-

дом преуспевающего, абсолютно благополучного и благопристойного буржуа прячется жалкий, насмерть перепуганный, закомплексованный, бездуховный обыватель. В атмосфере царящего в сегодняшней Италии насилия его страхи, его невроз есть часть всеобщего невроза, беспокойства и неуверенности. Он боится всего: мести «грабителей», пытавшихся обчистить квартиру в его доме (ведь один из воришек, совсем еще мальчик, был убит потерявшим от страха голову полицейским), нападения террористов, бандитов, просто хулиганов, которые могут изнасиловать его жену или дочь, боится покупателей у себя на работе в магазине, — и среди них могут оказаться налетчики, боится просто выйти вечером на улицу. Он страшится решительного объяснения с женой, упорно закрывая глаза на то, что его семейная жизнь потерпела крах, избегает разговора с отбившейся от рук дочерью, которая с каждым днем все больше ненавидит отца за нудные проповеди, за лицемерие и ложь, за то и дело прорывающуюся наружу грубость и жестокость. Он бездушен, жесток и груб не только с женой и дочерью, но и с собственной матерью — он отказывает ей в тепле и участии даже во время тяжелого приступа болезни: ему проще отделаться денежной подачкой. Но у этого скучного моралиста и примерного отца семейства, оказывается, есть свое «хобби»: вместе с газетами он несет из киоска шведские порнографические журналы, а кроме того, коллекционирует порнофото, которые снимает сам в известном заведении, где частенько развлекается вместе со своими сослуживцами, оставляя там изрядные суммы.

Образ этого лицемера, типичного итальянского буржуа наших дней, уверенно лепит один из талантливейших актеров кино Италии Стефано Сатта Флорес, которого отличает умение воплощать самые различные персонажи — и героические, и сатирические, и трагические, и комедийные (помните, например, начинающего кинокритика Николу в фильме «Мы так любили друг друга»). А в роли его жены Марты мы после долгого перерыва встречаемся с Клаудией Кардинале — во многом новой, непривычной — без улыбки, без тени кокетства и желания понравиться зрителям. Актриса играет женщину резкую, решительную, каждый жест и каждое слово которой пропитаны горечью и отчаянием.

«Трое несчастных» — так сказал про героев своего фильма Скуитьери. Режиссер имел в виду Луиджи, Марту и их дочь. Несчастье постигает их после того, как в жизнь благополучного семейства вмешивается четвертый «персонаж», давший название фильму. Это — оружие, не лишенный некоторого старомодного изящества тупорылый револьвер «смит-вессон» — именно старые, добрые револьверы с барабаном, те, что раньше мы видели в вестернах, ныне, судя по западным фильмам, в ходу у гангстеров и террористов, предпочитающих их современным автоматическим пистолетам. И мы, конечно, понимаем, что раз уж револьвер появился, он рано или поздно должен выстрелить...

С появлением у Луиджи оружия его характер меняется. Из вечно запуганного, боязливого он становится агрессивным, даже более того — социально опасным. Он теперь не одинок: револьвер, с которым он не расстается ни днем, ни ночью, — его единственный «друг» и «опора». Благодаря ему он наконец может избавиться от своих комплексов и страхов, самоутвердиться как личность. Этот револьвер круто меняет весь ход фильма, всю судьбу Луиджи и его семьи...

Когда Луиджи удается выпросить в полиции разрешение на покупку оружия и он приобретает револьвер, он чувствует себя приобщенным к «вооруженной партии» — так в Италии называют без различия и террористов всех мастей, и убийц из мафии, и обыкновенных уголовников. Вооружившемуся буржуа очень хочется казаться сильным: он вечно выставляет оружие напоказ. Однажды в ночном баре это помогает — у подвыпивших парней сразу пропадает охота приставать к Луиджи и его жене. В другой раз приводит к моральной травме. Отправившись на розыски Россаны, Луиджи находит ее в каком-то подвальчике, в компании подозрительного вида молодых людей и девиц. Один из приятелей дочери берет у Луиджи револьвер, чтобы рассмотреть получше, и уходит с ним в соседнюю комнату. Раздается выстрел — парень корчится от боли, обливаясь кровью. И снова Луиджи охвачен паническим страхом: если полиция выяснит, что злополучный револьвер принадлежит ему, что он был здесь, ему придется отвечать перед законом, будет суд, скандал, его выгонят с работы. В ужасе он умоляет дочь сказать, что револьвер без его ведома принесла она: ведь она несовершеннолетняя, ей ничего не будет... И взбудораженный отправляется домой. А когда Россана, как ни в чем не бывало, возвращается вслед за ним и приносит ему его «смит-вессон», обвитый пестрым серпантином, выясняется, что это был розыгрыш и вместо крови лилось красное вино — молодежь решила проучить грозного папашу, бахвалящегося своей «пушкой».

От пережитого унижения, страха, стыда перед женой и дочерью Луиджи окончательно теряет голову. Вновь прорывается его природная жестокость, он избивает и выгоняет из дому дочь, бьет жену и наутро после безобразной сцены просыпается в своей квартире один. Жена и дочь ушли, не в силах больше терпеть выходки Луиджи. К стыду, возможно, раскаянию, одиночеству примешиваются муки ревности: услужливая соседка, та самая, что страдает бессонницей и знает обо всем, что творится в доме, сообщает Луиджи, что у Марты давно есть любовник.

Далее события развиваются с подлинно кинематографической быстротой. Угрожая револьвером, этот страшный в своей агрессивности, получивший в руки оружие мещанин врывается в чужую квартиру, где находится его жена. Получив отпор, обезумев от ревности и тоски, он выстрелами разгоняет соседей и укрывается в какой-то чужой квартире... Срабатывает массовый психоз, такой же страх, как в нача-




«Оружие»

ле фильма при попытке ограбления: жильцы вызывают полицию; все думают, что это террорист или маньяк-убийца, захвативший в качестве заложника находящегося в квартире ребенка. Приходит Марта — чтобы спасти мужа от автоматов окруживших дом полицейских, вывести его из этой устроенной им самим ловушки. Но поздно: в доме на противоположной стороне улицы какой-то респектабельный пожилой господин, такой же любитель оружия, как и Луиджи, уже берет ружейный футляр, вынимает и методически свинчивает карабин, не спеша ловит в оптический прицел голову истерика Луиджи и, не желая разбираться, в чем там дело, спускает курок...

«Оружие» — фильм, безусловно интересный в социологическом отношении, верно передающий атмосферу страха и порожденной им жестокости (или, наоборот, жестокости и порожденного ею страха?), царящую сегодня в Италии. Мрачный настрой картины подчеркивают темная ночная и вечерняя фотография, выразительная, эмоциональная музыка, напоминающая, правда, скорее музыкальное сопровождение вестерна или детектива. Однако, особенно для тех, кто знает современное итальянское кино, «Оружие» несколько теряет из-за своей явной вторичности. Жестокость и агрессивность мещанина с большей силой и подлинным трагизмом показал Альберто Сорди в фильме «Буржуа маленький, маленький», поставленном Марио Моничелли по наделавшей много шума в Италии одноименной повести писателя Винченцо Черами; та же тема глубоко и сильно разрабатывается в фильмах Джулиано Монтальдо «Игрушка» и «Замкнутый круг». К убийству привела «игра» с пистолетом и в трагикомедии Марко Феррери «Диллинджер мертв». Чувствуются в ленте Скунтьери и отзвуки известного американского фильма «Джо» режиссера Джона Эвилдсена, в котором тоже примерный с виду отец семейства, стóило ему взять в руки винтовку, становился убийцей...

Но на упрек во вторичности можно возразить: ну что ж, значит, тема фильма продолжает быть актуальной, значит, она действительно типична для сегодняшней итальянской действительности, значит, бездуховный мещанин — жертва и продукт современного западного «общества потребления», — дай ему в руки оружие, превращается в сбесившегося буржуа, такого же опасного, как и террористы всех мастей и оттенков.

Любопытно и вместе с тем горько добавить, что проблематика «Оружия» касается, как нельзя близко, и самих итальянских кинематографистов: режиссера фильма Скунтьери, как об этом широко писала итальянская пресса, дважды привлекали к суду за незаконное применение оружия (и в этом смысле его лента отчасти своего рода исповедь или покаяние). Сравнительно недавно трагически погиб актер Этторе Манни в результате неосторожного обращения с пистолетом, одним из экспонатов своей обширной коллекции. А еще раньше младший брат Джана Марии Волонте, тоже киноактер, не расстававшийся с ножом, в припадке внезапной ярости заколол на улице незнакомого человека: осознав содеянное, он покончил с собой в тюрьме. Вот уж поистине красноречивые примеры взаимопроникновения жизни и кино...

*М. Шатерникова*

# Предупреждение

**«КИТАЙСКИЙ СИНДРОМ»**
**(«China Sindrome»)**
Сценарий Майка Грея, Т. С. Кука, Джеймса Бриджеса. Режиссер Джеймс Бриджес. Оператор Джеймс Крейб. Художник Джордж Дженкинс. Производство «Коламбия Пикчерз» (США).

13 ноября 1974 года на шоссе возле города Оклахома-сити произошла автомобильная катастрофа. Ее жертвой стала Карен Силквуд — лаборантка одной из крупнейших американских компаний по производству урана, профсоюзная активистка, мать троих детей. Она ехала на встречу с журналистом из «Нью-Йорк таймс», собираясь рассказать ему о вопиющих нарушениях правил безопасности на заводах компании. При ней была папка с документальными свидетельствами о мелочной экономии на защитных средствах, о плохом обучении новичков, фальсификации отчетов, утечке расщепляющихся материалов. Силквуд знала, чем рискует — незадолго до того она попала в больницу с тяжелым отравлением. Его вызвал радиоактивный плутоний, следы которого были обнаружены на продуктах в ее домашнем холодильнике. «Первое предупреждение» не остановило Карен. И вот — трагический финал. Подозрительные следы на кузове — словно машину Карен толкнула другая — не заинтересовали полицию. Был вынесен вердикт: женщина погибла, заснув за рулем. Папка с изобличительными материалами из машины исчезла...

История Карен Силквуд привлекла внимание независимой кинофирмы, основанной в 1973 году актрисой Джейн Фонда и молодым продюсером, активистом антивоенного движения Брюсом Гилбертом. Их первой работой стал фильм «Возвращение домой», резко осуждавший агрессию США во Вьетнаме. Вторым должен был стать фильм о судьбе Карен. Но тут, после двухлетней борьбы, родным погибшей удалось добиться судебного процесса. Крупная кинокомпания «Коламбия», участвовавшая в финансировании будущей картины, заявила, что запутанность дела воздвигнет перед кинематографистами слишком много юридических препятствий, и сочла за благо отступить. Одновременно расстроился и проект другой творческой группы, тоже связанной с «Коламбией». В нее входили молодой продюсер и актер Майкл Дуглас (сын «кинозвезды» Керка Дугласа), знаменитый киноактер Джек Леммон и сценарист, в прошлом инженер Майкл Грэй. Им принадлежала идея фильма об аварии на ядерной электростанции, свидетелями которой становятся кинорепортеры. Но тут отказался сниматься Р. Дрейфус, восходящая «звезда» кино США, который должен был играть одного из репортеров. Идея повисла в воздухе. Тогда обе группы



*«Китайский синдром»*

решили объединить усилия. Так начал осуществляться замысел «Китайского синдрома».

В зарубежных рецензиях эту картину иногда склонны отнести к разряду «фильмов-катастроф», мода на которые недавно господствовала в американском кино. На цветном широком экране горели небоскребы, опрокидывались вверх дном пароходы, взрывались дирижабли, бушевали землетрясения, людей терроризировали акулы-людоеды и пчелы-хищницы. Но что все это по сравнению с катастрофой «китайского синдрома»! На языке американских физиков-ядерщиков так называется ситуация, когда оголяется, лишается защиты сердцевина ядерного реактора. Начинается необратимый процесс: выделяется огромное количество тепла, происходит радиоактивное заражение окружающей территории, радиоактивность проникает в подпочвенные воды и распространяется вглубь, «вплоть до Китая», по другую сторону земного шара (последнее возможно, конечно, лишь теоретически, термин «китайский синдром» далек от научной точности, но возможность катастрофы крупного масштаба вполне реальна). Да, коммерческий кинематограф нашел бы здесь чем пощекотать нервы зрителей — особенно если учесть, что речь идет о проблемах, связанных с использованием ядерной энергии, которыми многие американцы обеспокоены всерьез.

Ядерные электростанции строят в США уже более двух десятилетий. За это время возникло целое

движение «антиядерного» протеста. Оно питается разными настроениями. В сознании многих ядерная энергия слишком тесно связана с производством оружия (один из персонажей «Китайского синдрома», попав на станцию, сразу замечает: «Здесь ведь и бомбы делают, только об этом не говорят»); другие вообще склонны винить во всех человеческих бедах научно-технический прогресс как таковой и видят в ядерной энергии еще одного монстра, выпущенного на свободу недальновидными учеными; примыкают к движению и защитники окружающей среды. Этот протест в фильме показан — мы видим на экране пикетчиков с плакатами, видим, как люди выступают перед правительственной комиссией и называют имена своих детей, которые, как они опасаются, могут пострадать от радиоактивного заражения. Некоторые из создателей картины тоже разделяли эти настроения. Джейн Фонда, например, вела активную общественную кампанию по «демократизации экономики в Калифорнии», призывая строить не ядерные, а солнечные электростанции.

Грандиозность катастрофы «китайского синдрома», острота темы открывала явно выигрышный — в смысле кассовых доходов — путь спекуляции на этой теме, или, как говорят в США, ее «эксплуатации». Создатели фильма этим не соблазнились. В фильмах-катастрофах главным «аттракционом» становится само бедствие во всей его ужасающей зрелищности, оно занимает основную часть фильма, на его воссоздание уходят все средства, силы, изобретательность. В «Китайском синдроме» катастрофы нет. Есть лишь ее предвестие, ее угроза. Стержнем конфликта становится борьба за то, чтобы эту угрозу отвести.

Опасность на ядерной станции возникает по причинам техническим — грозит разойтись плохо сваренный шов насоса. Но изъян этот не случаен — строительная фирма, решив сэкономить на проверке швов, совершила подлог и солгала, что дефектоскопия проведена. Одно преступление влечет за собой другое. Документальные свидетельства подлога находятся в руках у сотрудника телевидения, он везет их в правительственную комиссию. Наемники фирмы сталкивают с обрыва его машину. Так же, как в случае с Карен Силквуд, папка с фотографиями пропадает из разбитого автомобиля. Но и теперь не поздно избежать «китайского синдрома». Опытный инженер Горделл (Джек Леммон), обнаруживший дефект, знает, как его исправить. Однако для этого надо признать реальность угрозы и остановить станцию. Но ее владельцы боятся длительного ремонта — ведь каждый день простоя означает многотысячные убытки. К тому же, они готовятся ввести в строй следующую станцию. Огласка происшедшего заставит повременить и с ее пуском, а это тоже потеря прибылей. Доходы, прибыли во что бы то ни стало — ценой лжи, преступлений, опасности глобального бедствия, безумие стяжательства — вот как проясняется в фильме истинная причина возможной катастрофы.

В неравной борьбе гибнет инженер Годелл. Пытаясь силой воспрепятствовать безумию, он с оружием в руках захватывает пульт управления и останавливает станцию. Но его насквозь прошивают пули полицейских, которых вызвали и соответственно проинструктировали хозяева энергетической компании. «Психическая невменяемость», «нервный срыв» — вот эпитафия, которую произносят над его телом. (Карен Силквуд после ее гибели адвокаты урановой фирмы тоже пытались приписать психическую неуравновешенность...) Однако рядом с Годеллом были люди, которые знали правду и хотели помочь ему предать дело гласности. Молодой оператор телевидения, порывистый и решительный Ричард Адамс (Майкл Дуглас), с самого начала, став свидетелем неполадок на станции, пытался забить тревогу, пока не поздно. Его коллега, тележурналистка Кимберли Уэллс (Джейн Фонда), сперва движима просто интересом к сенсационному материалу. Но сенсация неожиданно для нее оказывается под запретом. Хозяева Кимберли, крупная телесеть, вовсе не склонны идти наперекор энергетическому бизнесу. На материал Ричарда и Кимберли наложено вето. Так разоблачается в фильме легенда о пресловутой «свободе» буржуазных «масс медиа», которые якобы стоят на страже общественных интересов. В финале фильма, повинуясь пробудившемуся гражданскому чувству, рискуя своим преуспеянием и карьерой, Кимберли, потрясенная убийством Годелла, все-таки прорывается к телекамере и, задыхаясь от слез, выкрикивает слова правды. Кто знает, будет ли услышан и понят ее призыв? Ведь и ее, в свою очередь, могут объявить жертвой «нервного срыва»...

История создания фильма отражает сложнейшую ситуацию, в которой приходится действовать кинематографистам США, стремящимся ставить в кино серьезные социальные проблемы. Радикальный киножурнал «Джамп Кат» упрекал «Китайский синдром» в мелодраматичности, в том, что борьба общественности и профсоюзов с монополиями не показана в нем в ее истинных масштабах, в том, что буржуазное телевидение изображено «как орудие, которое отдельные энергичные личности якобы могут использовать и реформировать по своей воле». Что ж, эти замечания не лишены справедливости. Возможно, если бы фильм был сделан абсолютно независимо от Голливуда, он был бы острее и точнее. Но без участия мощной фирмы «Коламбия» он никогда не получил бы широкого проката и остался бы неизвестным зрителю. «Коламбию», разумеется, пугало «спорное» содержание картины. За месяц до ее выхода энергетические корпорации разослали всем кинокритикам США письма, где картину обвиняли в безответственности и искажении правды. «Коламбия» попыталась убрать из фильма эпизод совещания корпоративной верхушки, где прямо указывается на связь прибылей и возможной катастрофы. Но открыто конфликтовать с создателями фильма компания не решалась. Имена Фонда, Леммона, Дугласа (он был продюсером фильма «Кто-то пролетел над гнездом кукушки», получившим в 1975 году пять премий «Оскар») представляют собой слишком весо-

мую коммерческую ценность, гарантию кассовых доходов. Немаловажно и их участие в рекламной кампании — ведь на производство фильма было затрачено 6, а на рекламу — 5 миллионов долларов.

Но, разумеется, и коммерческие соображения не имели бы такой силы, если бы не главный фактор, способствовавший появлению фильма. В конце 70-х годов небывало широкие слои американцев ощущали острое разочарование в политических институтах страны, получившее название «кризис доверия». Все активнее распространялось отношение к большому бизнесу как к эгоистичной силе, интересы которой противоречат интересам общества. Именно в контексте этих настроений и следует рассматривать «Китайский синдром», искать ключ к его появлению.

Фильм вышел на экраны США 16 марта 1979 года. А двенадцать дней спустя страну потрясло событие, превратившее фильм в пророчество. На ядерной электростанции острова Трехмильный в штате Пенсильвания возникла аварийная ситуация, грозившая перерасти в «китайский синдром». Катастрофы удалось избежать. Но опасность, о которой предостерегает фильм, не устранена.

Возможно, в сознании авторов замысел «Китайского синдрома» рисовался прежде всего как предупреждение против несовершенства техники. Но явственнее в нем звучит обличение пороков социальных.

*М. Боргусов*

# Кинематограф, мифы и законы жанра

**«ПРЕСТУПНЫЙ РЕПОРТАЖ»**
**(«La mort en directe»)**
По роману Дэвида Комптона. Сценарий Дэвида Рэйфила, Бертрана Тавернье. Режиссер Бертран Тавернье. Оператор Пьер Уильям Гленн. Художники Тони Пратт, Берн Лепель. Композитор Антуан Дюамель. Производство «Селта Фильм», «Лита Бэр Сара Фильм» (Франция).

Фильм Бертрана Тавернье «Преступный репортаж» относится к жанру научной фантастики. Действие картины происходит в некой англоязычной стране в ту неопределенную грядущую эпоху, когда общество, так и не сумев победить смерть, решило изгнать ее с глаз людских. Для стариков созданы заведения, где они умирают под наблюдением врачей, умирают вдали от родных и близких...

По ходу сюжета, заимствованного из романа Дэвида Комптона, герой фильма, телерепортер Родди, соглашается на рискованную операцию: в его глаза монтируются сверхминиатюрные телекамеры, постоянно ведущие передачу на мониторы местной телекомпании. Один из сотрудников телевидения, Венсен Ферримен, задумал сенсационную передачу — прямой репортаж о смерти человека. (Оригинальное название ленты — «Прямой репортаж о смерти».) С этой целью Венсен подкупает врача и намечает жертву, прелестную молодую женщину (Роми Шнайдер), которой врач, объявив, что она безнадежно больна, вручает таблетки, содержащие медленно действующий яд. Этот яд и должен убить человека в угоду производителям телевизионных сенсаций.

Все компоненты сюжета вполне соответствуют сложившимся стандартам фантастической литературы и кино. Злодей, манипулирующий людьми, играющий их жизнью и смертью (потомок знаменитого Мабузе из фильмов великого режиссера Фрица Ланга), врач, мучающий своих пациентов (вспомним знаменитого Калигари), прекрасная жертва, чудеса техники, бездушное общество будущего и т. д.

Однако эта — всецело мифологическая — структура транспонирована в фильме Тавернье весьма своеобразно. Два аспекта особенно важны для понимания существа режиссерского замысла. Во-первых, традиционный научно-фантастический сюжет воплощен Тавернье так, будто речь идет об обычном фильме, поставленном в реалистической манере. Общество будущего перенесено в современность со всеми ее приметами и трактовано абсолютно жизнеподобно. Во-вторых, в центре фильма оказываются проблемы, связанные с телевидением, то есть средством коммуникации, исключительно близким самому кинематографу. Без особой натяжки можно сказать, что кино в «Преступном репортаже» размышляет о самом себе и близком своем собрате.

Начнем со второго. Человек-камера. Это перенесенное в будущее воплощение старого мифа. (Заметим, между прочим, что будущее часто предстает в фантастической литературе именно как воплощение древних мифологических чаяний человека...) С одной стороны, это осуществление мечты о том, чтобы материализовать в кинопленке человеческую память: все, что я вижу, фиксируется навечно. С другой, — это доведение до предела традиционного очеловечения кинокамеры, ее одухотворения (вспомним классическое сравнение объектива с человеческим глазом). Но превращение человека в камеру превращает и проблемы медиума (телевидения как средства коммуникации) в человеческие проблемы. Своеобразие образа оператора Родди заключается именно в том, что он по-человечески переживает этические и эстетико-технические проблемы кинематографа.

Начинается с малого. Прекрасное женское лицо или восхитительный пейзаж переживаются Родди как


«Преступный репортаж»

удачный монтажный план, эффектная съемка. Родди не выносит темноты. Прекращение передачи более чем на три минуты чревато для него потерей зрения. Но что это, как не метафорическое превращение нетерпимости кинематографа к темноте на экране, жажды зрителя «поглощать» изображения без перерыва, помех и в конечном счете тенденции современного телевидения к непрерывному вещанию, когда пауза, потеря минуты экранного времени переживаются как провал, неудача, «слепота»! И, наконец, в образе Родди воплощена одна существеннейшая черта современного западного телевидения — тяга к сенсации, поиск все более ударного, шокирующего материала, связанные с тем, что бесконечный поток изображений притупил остроту зрительской реакции. Погоня Родди за умирающей героиней фильма ясно выражает этот неутолимый голод западных средств массовой информации.

Еще в 10-е годы сложился миф о том, что камера несет с собой смерть. В романе известного итальянского писателя Луиджи Пиранделло «Вертится» камера превращена чуть ли не в кровожадного зверя, убивающего на глазах героя-оператора его возлюбленную. Здесь романтически переосмысливалось некое «магическое» свойство, приписывавшееся кинематографу и фотографии человеческим суеверием. Пленка как бы забирает с изображением часть жизни. Камера подобна излюбленному герою фантастического кино, вампиру Дракуле. Погоня Родди за Катрин Мортено и есть погоня камеры за жертвой, камеры — кинематографического вампира, нового Носферату, пьющего жизнь из юной и прекрасной женщины (любопытно, что умирание Катрин повторяет признаки умирания жертв вампира — наступают бледность, немощь и т. д.). Отметим попутно, что смерть Катрин как бы является карой за измену. Писательница по профессии, она пишет романы с помощью компьютера, выдающего текст на экран телемонитора. Отказ от писательского труда, гуманистического по своей сути (книга, рукопись — символ человеческого в таких классических романах-антиутопиях, как «451° по Фаренгейту» Р. Брэдбери и «Этот новый, смелый мир» О. Хаксли), в пользу машины, снабженной телеэкраном, обрекает Катрин на смерть.

Это гуманистическое противопоставление человеческого, личного, «поэтического» — бездушному, жестокому, механизированному медиуму и составляет нерв фильма Тавернье, главный содержательный пафос «Преступного репортажа». Жизнеутверждающая интонация фильма вовсе не противоречит тому, что большое место в сюжете уделено теме смерти. Смерть интересует Тавернье как проблема, связанная с функционированием телевидения и кинематографа.

Известно, что западная цивилизация относится к смерти амбивалентно. Так, тема смерти изгоняется из человеческого сознания, заслоняется погоней за социальным успехом и потребительством. В то же время кино и телевидение на Западе тиражируют сцены смерти в огромных количествах. В фильме Тавернье эта парадоксальная ситуация воспроизведена достаточно четко: с одной стороны, гетто для умирающих стариков, с другой — погоня телеобъектива за умирающей Катрин. Парадокс этот связан с тем, что, табуируя реальность смерти, буржуазное кино и телевидение мифологизируют смерть, превращая ее в сюжетный элемент мелодрамы или триллера. Тем самым событие — уход человека из жизни — девальвируется, низводится до ранга пошлого пустяка. Защитный психологический механизм человека-потребителя перед лицом смерти заключается в мелодраматизации этого события в структуре бесперебойно работающих средств массовой информа-

ции. С этой точки зрения финал фильма, когда Катрин добровольно расстается с жизнью вне поля зрения вездесущей камеры, является актом протеста, бунтом против опошляющего вмешательства в самые интимные стороны жизни. Телекамеры оказываются не только «носителями смерти», но и ее опошлителями.

И наконец относительно стиля фильма. Укоренение сюжета в быт современного Запада, осуществленное Тавернье, разумеется, легко понять. Режиссер хотел придать плоть всем этим весьма абстрактным, на первый взгляд, проблемам. Он хотел говорить не о телевидении и его мифах вообще, но о телевидении в сегодняшнем капиталистическом мире, об этом элементе буржуазной «массовой культуры», безусловно дающем основания для самой жестокой критики.

Во многом такая попытка удалась. Однако смелый отказ от жанровых законов фантастического кино в какой-то мере отомстил режиссеру. Весьма условные ситуации, схематизм характеров, перенесенных из современной сказки, гротескное злодейство Венсена или преступного врача с большим трудом поддаются социально-бытовым мотивировкам и отчасти подрывают зрительское доверие к происходящему, снижая пафос социального протеста.

Впрочем, стилевые просчеты «Преступного репортажа» отнюдь не перечеркивают того интересного, серьезного и гуманистического, что заключено в этом фильме.

*Г. Краснова*

# Тео Громберг, побежденный и побеждающий

**«ТЕО ПРОТИВ ОСТАЛЬНОГО МИРА»** («Theo gegen den Rest der Welt»)
Автор сценария Матиас Селиг. Режиссер Петер Ф. Бринкман. Оператор Хельге Вейндлер. Производство «Дер турфильм», «Трио-фильм» и WDR (ФРГ).

Экспансия Голливуда на кинорынках Европы превратилась сегодня в настоящее бедствие для большинства западноевропейских кинематографий. В целом ряде капиталистических стран европейского континента национальному кинематографу отведена жалкая роль пасынка, оттесненного на обочину культурной жизни, подальше от первоэкранных кинотеатров и фестивальных премьер. К числу таких стран на протяжении долгого времени принадлежала и Федеративная Республика Германии. Например, в 1977 году ФРГ вышла на второе место среди импортеров американской кинопродукции, пропустив вперед лишь Канаду, что принесло киномонополиям США доход в 52 миллиона долларов.

Прямо скажем, унизительная статистика для страны, в которой живут и работают такие известные мастера кино, как Фолькер Шлёндорф, Райнер Вернер Фассбиндер, Вим Вендерс, Вернер Герцог, Александр Клюге, Маргарита фон Тротта...

Однако в последние годы картины национального производства стали привлекать все большее внимание западногерманских зрителей. Так, в начале прошлого десятилетия на экранах ФРГ с большим успехом шел фильм режиссера Фассбиндера «Эффи Брист», созданный по известному роману классика немецкой литературы Теодора Фонтане. Затем последовали такие картины, как «Поруганная честь Катарины Блюм» (1975) Фолькера Шлёндорфа, «Лина Брааке» (1975) Альфа Бруштеллина и Бернарда Зинкеля, «Мориц, любимый Мориц» (1977) Харка Бома, «Американский друг» (1977) Вима Вендерса, «Замужество Марии Браун» (1978) Райнера Вернера Фассбиндера, «Жестяной барабан» (1978) Фолькера Шлёндорфа и ряд других лент, занявших прочное место в репертуаре западногерманских кинотеатров и получивших известность за рубежом.

Наибольших успехов кино ФРГ добилось в 1980—1981 годах, когда сразу три фильма западногерманских режиссеров — «Христиана Ф. — Мы дети вокзала Цоо» Ульриха Эделя, «Лили Марлен» Фассбиндера и «Тео против остального мира» Петера Бринкмана — стали чемпионами внутреннего проката, оставив позади все без исключения американские картины, демонстрировавшиеся в стране в период с 1975 по 1981 год.

С последней из этих лент вскоре познакомится и советский зритель.

Петер Бринкман — новичок в кино. Недавний выпускник Мюнхенской киношколы, он с трудом нашел средства для своего дебюта, который оказался успешным: Тео Громберг, герой картины «Тео против остального мира», быстро завоевал огромную популярность, особенно — среди молодежи.

...Молодой шофер Тео Громберг ведет по дорогам Европы свой новенький, недавно приобретенный грузовик «Вольво». Усталость, накопившаяся за двое суток безостановочной езды, дает себя знать: Тео засыпает прямо за рулем и едва не сбивает идущую впереди машину. Покуда он препирается с потерпевшими в туалете бензозаправочной станции, его грузовик угоняют прямо со стоянки. На автомобильчике швейцарской студентки Инес Тео бросается в погоню. Но мощная машина уже далеко. Громберг, его компаньон Энно и Инес, преследуя похитителей, по-

падают во Францию, потом в Италию, в Швейцарию. Все их усилия тщетны — грузовик исчез бесследно. Отчаявшись вернуть свой «Вольво», спасаясь от безжалостного и назойливого кредитора, друзья садятся в лодку и уплывают в неизвестном направлении...

Вот, собственно, и вся история, рассказанная в этом фильме, так полюбившемся молодым западногерманским зрителям. В чем же причины его исключительной популярности? Куда проще, к примеру, понять и объяснить удачную экранную судьбу другой молодежной ленты — «Христиана Ф. — Мы дети вокзала Цоо», поставленной по знаменитому бестселлеру. Там ставка была сделана на сенсационность материала: фильм рассказывал о трагической судьбе юных наркоманов, изгоев современного западногерманского общества.

А картина «Тео против остального мира» принципиально лишена всякой сенсационности. Не отнесешь этот фильм и к авантюрному жанру, всегда привлекающему зрителя. Приключения героев здесь не самое главное. Любовная интрига — тоже: она ограничена целомудренным чувством Инес к Тео, который целиком поглощен поисками грузовика и не замечает ни красоты девушки, ни ее влюбленных взглядов и видит в ней только товарища по несчастью, обращаясь без всякой галантности, по фамилии: «Эй ты, Рицциоли!»

Наверное, все дело — в фигуре главного героя. Кто такой Тео? Рабочий, мечтающий обрести независимость от хозяев. Семь лет он собирал деньги на собственный грузовик. Соглашался на самые дальние и утомительные рейсы. Влез в кабалу к кредиторам. Словом, попытался сделать все, чтобы встать на ноги. Но организованная им контора по перевозке грузов «Громберг и Гольдинин» просуществовала всего три месяца — до тех пор, покуда банда, специализирующаяся на угоне и сбыте ворованных автомобилей, не лишила «фирму» ее единственной материальной основы. «Независимый предприниматель» Тео был легко устранен с дороги более сильным конкурентом, не делающим различия между бизнесом и преступлением. В один миг Громберг лишился всех надежд...

И все же Тео, что очень важно, — не аутсайдер. Заметим, что в центре произведений «нового кино» ФРГ традиционно находился персонаж, силою обстоятельств выброшенный за борт жизни или являющийся «врагом» общества по своему социальному статусу. Тео же — обыкновенный труженик, отличный специалист своего дела. Не случайно Энно отзывается о компаньоне как о водителе экстра-класса, гордясь его победой в слаломном марафоне грузовиков, а разные транспортные агентства наперебой приглашают Тео на работу, зная его выносливость и добросовестность.

Человек труда редко появляется на западногерманском экране. За последние годы в ФРГ был сделан только один фильм «Хлеб пекаря», в котором, как и в картине Бринкмана, профессиональная деятельность героя из рабочего класса по-настоящему важна для понимания идейно-художественной концепции произведения. Шофер Тео Громберг, представитель самой распространенной профессии, во многих отношениях выглядит человеком, шагнувшим на экран прямо из зрительного зала. В его устремлениях различимы отзвуки настроений молодых граждан ФРГ, которых отличают скептицизм, неверие в способность государства изменить их участь к лучшему. Разыскивая исчезнувший грузовик, Тео рассчитывает только на самого себя, не надеясь, что закон защитит его интересы...



*«Тео против остального мира»*

«Все полюбили Тео потому, что увидели в нем воплощение собственных тревог и новых забот»[1], — писал рецензент газеты «Цайт», пытаясь разгадать причины популярности фильма Бринкмана. К этому следует добавить, что Громберг наделен качеством, которого, как правило, лишены многие персонажи современного кино ФРГ: он энергичен, в нем ощутима жажда справедливости — защищать ее он готов в любую минуту, любыми средствами.

Жизненная активность и независимость — вот, думается, те качества, которые и сделали этот образ столь привлекательным в глазах западногерманской молодежи.

Иное дело, что бунтарь Тео Громберг не в силах изменить мир, в котором живет: одолеть социальное зло в одиночку немыслимо. Но и пассивная роль жертвы — не для него. И потому, несмотря на пессимистический финал истории, почти каждый эпизод ленты — это символическая победа героя над противниками, преодоление враждебных обстоятельств. Причем большинство таких сцен решено с юмором, что заметно приглушает общий мрачноватый колорит фильма и не дает отчаянию восторжествовать над надеждой и разумом.

*В. Божович*

# Разобщенные души

**«ОСЕННЯЯ СОНАТА»**
**(«AUTUMN SONATA»)**
Автор сценария и режиссер Ингмар Бергман. Оператор Свен Нюквист. В фильме использована музыка Шопена, Баха, Генделя. Производство «Персонафильм» (Швеция — ФРГ), «Норск-фильм» (Норвегия).

Фигура женщины в проеме большого окна омыта мягким контражурным светом. Комната дышит покоем. А за кадром мягко звучит мужской голос: «Я частенько стою вот так и подолгу гляжу на мою жену — она и не подозревает об этом...» Теперь мы видим и самого мужчину, его лицо с грубоватыми крестьянскими чертами и задумчивой улыбкой. Он говорит, доверчиво обращаясь прямо к нам, зрителям, словно призывая нас быть свидетелями его счастья.

Вокруг дома — мы скоро это увидим — простирается северный пейзаж приглушенных тонов: тусклая зелень лужаек, неяркое осеннее солнце, пологие горы обрамляют небольшое озеро. Здесь природа соразмерна человеку и легко настраивается в унисон с его мыслями. «Какие красивые деревья, и, в сущности, какая должна была быть около них красивая жизнь». (Непосредственно перед «Осенней сонатой» Бергман поставил в театре «Три сестры», и чеховские интонации явственно ощущаются в фильме.) Неподалеку от дома, где живет Эва со своим мужем Виктором, — кладбище: на нем покоится их маленький сын. Кладбище рядом с домом — это важно для понимания фильма. Говоря о жизни, Бергман все время помнит о смерти. Помнят о ней и его герои.

«Осенняя соната» принадлежит к так называемым «камерным фильмам» замечательного шведского режиссера: малое число действующих лиц, замкнутое пространство (сельский дом и его окрестности), семейный конфликт, драма, достигающая своего накала в считанные дни и часы. В этом уютном буржуазном доме, в этом тихом уголке жизнь героев должна была бы протекать тихо, несколько монотонно, без разрушительных страстей и потрясений. Но именно на контрасте между кажущимся благополучием и внутренней катастрофичностью существования строит свой фильм Ингмар Бергман.

Атмосферу домашнего уюта, теплого душевного согласия режиссер (он же — автор сценария) будет подчеркивать неоднократно: цветы и свечи на обеденном столе, полумрак кабинета, где нет стен — только книги на полках, потемневшее от времени дерево внутренней лестницы на второй этаж... Здесь живут интеллигентные, воспитанные люди — пастор и его жена, писательница; к ним после многолетней разлуки приезжает погостить мать Эвы, Шарлотта, знаменитая пианистка: радость встречи, улыбки, счастливые слезы на глазах... Но постепенно, шаг за шагом, слово за словом режиссер обнажает мучительную правду взаимоотношений.

Ингмар Бергман прославился своим беспощадным анализом отношений между мужчиной и женщиной. В «Осенней сонате» его внимание сосредоточено на двух женских портретах, матери и дочери; дается анатомия связывающего их чувства любви-ненависти. Трагизм и известная болезненность художественного мира Бергмана в том, что его герои тянутся друг к другу, не могут друг без друга, но не могут и не терзать один другого.

Как воплощение неизбывного страдания возникает в фильме образ младшей сестры Эвы — Лены, пораженной страшным недугом, почти потерявшей дар речи. Как выясняется, Эва в глубине души считает мать виновницей этого несчастья. Она не может ей простить и того, что в течение долгих лет она не желала повидать больную дочь, вычеркнув ее из памяти и сердца.

Постепенно, в разговорах между действующими лицами, в кратких возвратах к прошлому перед нами раскрывается действительно чудовищный эгоизм Шарлотты. Собственный успех и наслаждения были для нее всегда на первом месте и, облекаясь в одежды

[1] Die Zeit, Hamburg, N 50, 1980.



*«Осенняя соната»*

высокого служения искусству, отодвигали на второй план, как нечто пошло-незначительное, обязанности матери и жены. Актриса Ингрид Бергман наделяет свою героиню огромным обаянием, но в то же время безжалостно показывает всю меру ее внутренней опустошенности.

Однако ничто так не чуждо Ингмару Бергману, как однозначность, как стремление разделять людей по принципу: белое — черное. Сделать дурную мать ответственной за несчастье двух невинных дочерей (потому что Эва тоже несчастна) значило бы поставить мелодраму. А «Осенняя соната» ничего общего с мелодрамой не имеет. И Эва, первоначально выступающая в роли жертвы, не замедлит присвоить себе функции судьи и палача. Страшная ночь решающего объяснения закружит мать и дочь на колесе взаимных обвинений и безысходного страдания, в то время как в своей комнате будет корчиться в бессловесной муке забытая ими Лена. И муж Эвы, занимающий в фильме место всепонимающего и сострадающего свидетеля (то есть место, самого автора), будет бессилен им помочь. Да и как помочь смертельно больной Лене? Как помочь Эве, обреченной всю жизнь мучиться от боли детских травм? Как помочь людям, у которых смерть отбирает близких? Как помочь Шарлотте, проникающей в душу шопеновского прелюда, но истребившей человеческое в своей собственной душе?

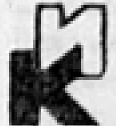
С накаленностью, взвинченностью психологических ситуаций в фильме контрастирует сдержанность режиссерской манеры. В отличие от многих других своих картин, Бергман воздерживается здесь и от экспрессионистических эффектов стиля, и от воспроизведения подсознательных видений своих персонажей. Все психологическое содержание фильма сосредоточено в диалоге и в игре актеров, и прежде всего — в игре Лив Ульман и Ингрид Бергман, столь отличных друг от друга и столь похожих, как могут быть похожи только мать и дочь.

«Осенняя соната» — это поразительная череда крупных, часто сдвоенных крупных планов женских лиц, рентгеноскопия душ — сквозь ставшие прозрачными лица актеров, через едва уловимые оттенки мимики и голоса. (Поэтому, заметим в скобках, дубляж здесь особенно чреват опасностью разрушить неповторимую связь между лицом актера и звучанием его голоса.) Мастерство постоянного оператора Бергмана, Свена Нюквиста, выражается в полном слиянии с персонажами фильма и с авторским взглядом на них, безжалостно все подмечающим и исполненным безграничного сострадания.

Финал картины столь же двойствен, как и все ее звучание. Эва посылает вслед уехавшей матери письмо, проникнутое любовью и нежностью. Что это, просветление души, очищенной страданием? Но каким будет следующий момент? Ведь очень похожее письмо Эва уже писала матери — в идиллическом начале фильма...

После того как Бергман, по его собственному выражению, окончательно избавился от «остатков религиозного воспитания», он стремится к решению нравственных проблем не в потусторонней, а в посюсторонней, земной реальности. Все свои надежды он связывает с человеком, с его борьбой, его усилиями. Но он же, в горькую минуту назвал человека «технически неудачной моделью».

В «Осенней сонате» гуманист Ингмар Бергман продолжает свои мучительные размышления о трагической судьбе человека в буржуазном мире, размышления, питаемые отчаянием, состраданием и надеждой.



# Синерама

## Вьетнам

Весьма успешным был 1981 год для киностудии художественных фильмов Вьетнама: здесь было создано 10 художественных лент, различных по жанру и тематике, в том числе «Последняя надежда», «История Зау», «Соседские дети», «Когда в Ханое ласточки вьют свои гнезда», «Полнолуние».

С большим интересом зрители ждали выхода на экраны страны фильма «История Зау», поставленного видным вьетнамским режиссером Фам Ван Кхоа (это его пятнадцатая по счету картина) по роману известного писателя Нго Тат То «Лампа гаснет». В центре картины — образ молодой батрачки Зау, чья судьба была типичной для крестьянки в дореволюционном Вьетнаме. Чтобы спасти от тюремного заключения больного мужа, арестованного за неуплату небольшого долга помещику, она решается продать свою семилетнюю дочь ростовщику. Авторы фильма воссоздают атмосферу тяжелой жизни народа в феодально-колониальном Вьетнаме, используя прием контрастных сопоставлений бесправия и насилия, нищеты и роскоши. Доминирующим мотивом фильма, как и литературного первоисточника, является моральное превосходство трудового человека над его угнетателями.

Режиссер работал над этой картиной почти 8 лет — сценарий был написан еще в 1973 году. Образ Зау воплотила молодая актриса Ле Ван, с успехом сыгравшая в картинах «Огонек в джунглях», «Пути-дороги», «Признание на рассвете» и других. Снимал фильм известный оператор Нгуен Данг Бай. Музыку написал композитор Ван Као. Большую помощь при работе над фильмом оказал старейший вьетнамский писатель Нгуен Туан, близкий друг покойного Нго Тат То, хорошо знающий его творчество.

●

В минувшем году Центральная студия хроникально-документальных фильмов Вьетнама выпустила около 80 лент. Большинство картин посвящено современности — будням вьетнамских воинов, строительству социалистического общества, ударному труду рабочих и крестьян.

Большим успехом вьетнамской документальности явилось присуждение фильму «Переход через реку Дань Нох» (режиссер Ле Ман Тах, оператор Суань Тить) главного приза XXIV МКФ в Лейпциге «Золотой голубь». В этой небольшой по метражу картине ее создателям удалось очень ярко и поэтично передать красоту родного края, воспеть самоотверженный труд своих соотечественников.

В ряду самых удачных документальных кинопроизведений минувшего года вьетнамская критика отмечает полнометражную ленту «Тон Дык Тхан — ветеран революции». Новая картина — яркий, запоминающийся рассказ о ближайшем соратнике президента Хо Ши Мина, одном из основателей Коммунистической партии Вьетнама, несгибаемом революционере, большом друге Советского Союза.

Тепло были встречены зрителями, высоко оценивались критикой и такие документальне ленты, как «Родина на далеких островах», «Учения», «Разговор с человеком с ружьем», «История не повторяется» и другие.

●

Между кинематографиями трех братских стран Индокитая — СРВ, ЛНДР и НРК — налаживается тесное сотрудничество в области кинематографии.

Художественная лента «Выстрелы на равнине» создается совместными усилиями деятелей кино Вьетнама и Лаоса, а картину «Возрожденная Апсара» снимают вьетнамские и кампучийские кинематографисты. В 1981 году с помощью творческих работников СРВ были созданы документальные фильмы: в Лаосе — о 5-й годовщине ЛНДР, в Кампучии — «Всеобщие выборы в Кампучии», «Сельское хозяйство Кампучии», «Девочка из Кампучии» и «Искусство народа».

*А. Соколов*

## Венгрия

В этом году премии, присуждаемые венгерскими кинокритиками, распределились следующим образом. Главную премию — за лучшую режиссуру — получил Иштван Сабо, постановщик фильма «Мефисто». Один из участников этого фильма, западногерманский актер Рольф Хоппе, получил премию за лучшее исполнение мужской роли (он играет роль маршала), а венгерский актер Роберт Колтаи удостен премии за исполнение эпизодической роли в фильме «Несчастная шляпа» (режиссер Мария Шоош). Лучшей актрисой минувшего года венгерские кинокритики признали Юлию Башти, исполнительницу главной роли в фильме «Треснувший потолок» (режиссер Пал Габор). Среди операторов большинство голосов собрал, как всегда, Элемер Рагайи — на этот раз высоко оценена его работа в фильме «Актеришки» (режиссер Пал Шандор). Премией отмечена также работа художника Тамаша Бановича в фильме «Сердце тирана» (режиссер Миклош Янчо). Список лауреатов заключают режиссер Ференц Рофус за создание мультипликационной миниатюры «Муха» (ранее награжденной премией американской киноакадемии «Оскар») и режиссер и оператор Томаш Фехери — за создание целого ряда документальных фильмов и киножурналов.

Жюри ежегодного национального кинофестиваля, который проходил в в этом году в Пече, также назвал лучшим фильмом «Мефисто». Премиями смотра были удостоены фильмы «Останавливается время» (режиссер Петер Готар), «Протеже» (режиссер Пал Шиффер), «Банкет» (режиссер Дюла Газдаг), «Сердечный хаос» (режиссер Геза Бесермени) и мультипликационная лента «Лисенок» (режиссер Аттила Дарган). Премиями за лучшие актерские работы жюри фестиваля наградило Юлию Башти и Дьердя Черхалми.

*А. Трошин*

●

Фильм «Чонтвари» — последняя картина недавно скончавшегося режиссера Золтана Хусарика, над которой он работал последние годы.

Лента повествует о судьбе выдающегося венгерского художника-самоучки Тивадара Костки Чонтвари, жившего в конце XIX века и воссоздавшего на своих полотнах удивительный мир Востока, мир причудливых сказочных видений, в которых художник раскрывает свое понимание назначения человека в его поисках прекрасного.

В сюжете скрещиваются две линии: поэтический рассказ о Чонтвари, представленный, впрочем, в некоем отвлеченном, абстрагированном от времени и места метафорическом стиле, и история актера. Роль Чонтвари писалась для Золтана Латиновича, чья преждевременная смерть и натолкнула Хусарика на мысль ввести в фильм еще один персонаж — актера. Таким образом режиссер словно бы отдал дань памяти известному актеру венгерского театра и кино, и, кроме того, ему удалось сопоставить образы двух больших художников, живших в разные эпохи, но объединенных своей преданностью искусству, не способных на компромиссы для достижения личного благополучия.

«Чонтвари» — это как бы двойной портрет художника: реально существовавшего живописца и актера, которому предстоит воплотить образ Чонтвари. Две сюжетные линии фильма сближаются по мере развития сюжета: и живописец, и актер переживают психологический кризис, в сознании того и другого начинают возникать причудливые образы, не поддающиеся рациональному объяснению. Однако следует отметить, что целостностью фильм не обладает, хотя ряд сцен — жизнь и скитания Чонтвари, прежде всего,— еще раз подтвердили высокое профессиональное мастерство режиссера.

*Г. Власенко*

# Венесуэла

Засилие голливудской продукции в кинотеатрах страны и на телевидении с тревогой обсуждается на страницах венесуэльской прессы.

Проникновению в развивающиеся страны империалистической культуры, которая является средством духовного закабаления наших народов, попустительствуют самые реакционные силы на континенте, пишет в «Трибуна популар» известный венесуэльский публицист Умберто Орсини. За всеми хитросплетениями голливудских сюжетов со всей очевидностью проглядывают все те же неоколониалистские схемы, с помощью которых США хотят утвердить свое господство.

В наши дни Венесуэла занимает одно из первых мест в Латинской Америке по числу приобретаемых для проката и показа по телевидению лент американского производства. Цель этих фильмов — укрепить в глазах венесуэльцев представление о США как о стране «больших возможностей», стране, чье предназначение — «научить жить» другие народы, представить США, которые якобы в одиночку ведут сражение с «международным коммунизмом», как защитника интересов малых стран.

В этом смысле показательна недавно демонстрировавшаяся американская лента «Ядерный человек». В течение нескольких недель этот фантастический персонаж — гуманоид с бионным зрением — не сходил с экранов страны. Могущество фантастического существа, необычайность и сложность заданий, которые ему поручают, экстраординарность предложенных ситуаций оказались выгодным для развлечения публики материалом. Однако подлинная «сверхзадача» этого пропагандистского фильма — идеологическая диверсия против Советского Союза.

«Ядерный человек» — агент Центрального разведывательного управления США, и на протяжении фильма он занят выполнением самых разных «сверхсекретных миссий» против Советского Союза: зрители видят, как он проникает в расположение советских военных частей, потом оказывается в США и ведет единоборство с «коммунистическим разведчиком»; он отправляется в космос, чтобы и там утвердить свое «господство над русскими». Фильм представляет назойливую иллюстрацию мифической «советской угрозы», о которой постоянно твердит западная пропаганда. Основной задачей авторов, ради которой, собственно говоря, и затевался этот сериал, было доказать, что Советский Союз, мол, стремится к агрессии, а американцы хотят расстроить его «коварные планы».

Таким образом, пишет венесуэльский публицист, американская пропаганда пытается представить СССР не только врагом США, но и развивающихся стран, которые-де тоже являются «объектом советской экспансии». Цель фильмов оправдать в глазах других народов ядерную стратегию нынешнего американского руководства и апологизировать курс на конфронтацию с великой социалистической державой.

Против «ядерных человеков» на экране, пишет Умберто Орсини, бороться трудно. Но борьба эта необходима. Венесуэльцы имеют право знать о реальной расстановке сил в современном мире, они должны знать правду о том, откуда исходит действительная угроза.

*В. Старков*

# ГДР

На экраны страны вышел новый фильм режиссера Лотара Варнеке «Беспокойство». Это напряженная психологическая драма, повествующая о нескольких днях из жизни 35-летней Инге Херольд, которая неожиданно узнает, что серьезно больна и ей предстоит хирургическая операция. Героиня знает, что операция будет сложной, но страх, который ее охватывает, определяется не столько предстоящим испытанием, сколько сомнениями в истинной значимости своей прежней жизни. Никогда раньше Инге не задумывалась о смысле своего существования, о своих отношениях с другими людьми, в том числе и с самыми близкими — матерью и сыном. С обостренным вниманием она вглядывается в прожитую жизнь и находит в себе силы справиться с охватившим ее отчаянием. Важнейший вывод картины, по мнению рецензентов, заключается в том, что, несмотря на все трудности, человек должен выстоять. Пройдя через серьезное жизненное испытание, героиня начинает иначе смотреть на жизнь.

Лотар Варнеке выбрал для своего фильма строгую документальную стилистику. Он пригласил на картину молодого оператора Томаса Пленерта, который проявил незаурядный талант именно в области документалистики. Фильм снимался на черно-белой пленке, в обычной квартире, при естественном освещении, была использована прямая запись звука. Рядом с профессиональными актерами работали и непрофессиональные исполнители. Как отмечал в одном из своих интервью режиссер Варнеке, документальная стилистика была нужна для того, чтобы сконцентрироваться на внутренних переживаниях героини, роль которой с большим мастерством и психологической достоверностью играет актриса Кристина Шорн.

*Р. Донченко*

*«Беспокойство», режиссер Лотар Варнеке (фото из журнала «Фильм унд Фернзеен», ГДР)*



# Куба

К первой годовщине со дня исторического полета в космос кубинца Арнальдо Тамайо Мендеса и советского космонавта Юрия Романенко на экраны острова Свободы вышла документальная лента режиссера Орландо Рохаса «Путь Икара». Операторы картины — Адриано Морено и Рауль Родригес.

«Путь Икара» — это не только рассказ о советско-кубинской космической экспедиции; фильм повествует и о тех, кто в различные моменты истории человечества мечтал о полетах и воплощал в жизнь разного рода проекты летательных аппаратов. Образ легендарного Икара как бы предвосхищает в фильме появление его кубинского собрата — создателя первых летательных аппаратов на острове Матиса Переса. Рассказ о нем и реконструкция моделей его аппаратов, осуществленная Тулио Раджи и Пепино Пересом, сообщают фильму, по отзывам критики, особый интерес, потому что необычная судьба «кубинского Циолковского» совершенно неизвестна за пределами Кубы.

Исторический экскурс не мешает, однако, режиссеру, по возможности полно и достоверно рассказать о полете Арнальдо Тамайо Мендеса и Юрия Романенко. Орландо Рохас наряду с кадрами, снятыми на Байконуре и в Центре управления космическими полетами, широко вводит в фильм эпизоды, запечатлевшие космонавтов в период тренировок, на отдыхе, с детьми, с друзьями и близкими. Трогателен эпизод, когда Арнальдо разговаривает из космоса со своим старшим сыном об экзаменах в школе, необычайно волнует встреча героев космоса с Землей. В картине много интереснейших деталей, много неизвестных широкому кубинскому зрителю кадров, в том числе и снятых непосредственно на борту космического корабля.

В рецензии на фильм Орландо Рохаса, опубликованной в кубинском журнале «Революция и культура», особо отмечена прекрасная музыка, специально написанная для картины советским композитором Эдуардом Артемьевым, автором музыки таких популярных на Кубе лент, как «Раба любви», «Неоконченная пьеса для механического пианино», «Сибириада».

Фильм «Дорога Икара», отмечает кубинский журналист Анхель Риверо, — это дань уважения тем, кто вносит свой вклад в мирное исследование космоса на благо всех землян.

*В. Моисеев*

# США

Известный американский актер Род Стайгер, три десятилетия посвятивший кинематографу, заявил в интервью журналу «Америкен фильм» о намерении оставить свою профессию.

Это решение пришло к нему в зените славы: в его коллекции есть и американский «Оскар», и несколько «Золотых медведей» западноберлинских фестивалей, а совсем недавно последовала новая награда — «Лучшему актеру», приз за исполнение главной роли в фильме «Избранные», показанном на кинофоруме в Монреале. Но, добившись успеха, Стайгер, по собственному его признанию, утратил нечто более важное — «время, когда человеку помогают жить мечта и надежда».

«Утраченное время» Рода Стайгера — отнюдь не идиллическое прошлое, а десятилетия, наполненные борьбой за достоинство человека как в искусстве, так и в жизни. Его коснулись и события 50-х годов, эпохи разгула маккартизма, когда имя тогда еще молодого актера было занесено в «черный список» лиц, подозреваемых в антиамериканской деятельности. Стайгер в открытую бросил вызов Комиссии по расследованию: он заявил на митинге в Голливуде, что не пристало ему, ветерану второй мировой войны, четыре года отслужившему во флоте и вернувшемуся инвалидом, присягать на лояльность стране, за которую сражался.

«Утраченное время» Стайгера — это 60-е годы, когда в поисках интересных ролей он отправился в Европу и снялся в фильме итальянского режиссера Франческо Рози «Руки над городом», полном гневного протеста против бесправного положения итальянской бедноты.

В 70-х годах Стайгер сотрудничал с Сергеем Бондарчуком на фильме «Ватерлоо», где он сыграл Наполеона, морально сломленного человека, чей мозг продолжает работать с отчаянной, лихорадочной силой, а слепая воля увлекает на гибель тысячи людей...

...Сетуя на механизацию, а точнее — всепроникающую бездуховность голливудского кинопроизводства, Стайгер сказал в интервью: «Вас считают большим человеком вовсе не потому, что у вас есть кое-какие мысли, не потому, что вы обладаете поэтическим чувством, и не потому, что думаете о других, а только потому, что у вас большой счет в банке, большой дом и большой автомобиль. Только это и принимается во внимание. Никому нет дела до вашего творчества, любви к человечеству и тому подобного... Каждый стремится к одному: сорвать куш побольше. Искусство же давно выбросили на помойку».

Роду Стайгеру не приходится жаловаться на невнимание режиссеров. В его послужном списке много ролей, которым может позавидовать любой актер. У него и сейчас много предложений. Но Стайгер решил покончить с актерской карьерой, рассчитывая найти независимость и творческую свободу в режиссуре. Удастся ли ему бороться в одиночку с законами, царящими в Голливуде, и действовать, как он того желает, «согласно собственной этике и понятиям чести», покажет время.

*Н. Циркун*

## Франция

Фильм молодого режиссера Махмуда Земмури, алжирца по происхождению, «Возьми свои десять тысяч и убирайся» посвящается теме, которую не раз затрагивали в своем творчестве кинематографисты как развивающихся стран, так и прогрессивные западноевропейские деятели кино, — положению эмигрантов из арабских стран. Правда, до недавнего времени кинематографисты, исследовавшие эту социально острую проблему, обычно сосредоточивали свое внимание на судьбах тех арабских рабочих, которые выезжали на заработки в европейские страны или же жили там в течение длительного времени. Махмуд Земмури выбрал новый аспект темы (до сих пор к нему обращались лишь арабские и африканские литераторы), решив рассказать о возвращении эмигрантов на родину. В основе сюжета фильма — история двух молодых алжирцев, эмигрантов второго поколения, родившихся во Франции. Вместе со своими родителями, решившими вернуться на родину, молодые люди покидают парижский пригород и приезжают в Алжир. В картине достоверно воспроизведена социальная и духовная ситуация, в которую попадают герои фильма. Выросшие во Франции молодые люди как бы заново узнают о своей стране. Многое им приходится понять на примере своих собственных судеб: это и непростое сопоставление двух культур, французской и арабской, и значение традиций в жизни алжирской деревни, и проблема взаимоотношений двух поколений — отцов и детей, и новая роль женщины в современном алжирском обществе.

Фильм, отмечают рецензенты, сделан с большой авторской симпатией к героям, с добрым юмором. В 1981 году картина была отмечена призом «Успех в Каннах» — премией, которая присуждается начинающим режиссерам.

*Т. Царапкина*

## ФРГ

Новый фильм Райнера Вернера Фассбиндера «Лола» был задуман и осуществлен как продолжение предыдущей картины режиссера — «Замужество Марии Браун», получившей широкое признание зрителей и критики. В основе сценария ленты — роман Генриха Манна «Учитель Гнус». Но у «Лолы» Фассбиндера мало общего и с книгой Манна, и с «Голубым ангелом» Джозефа фон Штернберга, который когда-то сделал «звездой» Марлен Дитрих, исполнительницу роли Лолы. Фассбиндер переносит действие фильма в 50-е годы, в эпоху «экономического чуда», сформировавшую поколение самого Фассбиндера. Его интересуют типологические особенности той послевоенной поры, когда Германия быстро восстанавливалась, набирая экономическую мощь. Но одновременно «экономическое чудо» культивировало пора-

зительное духовное убожество, мещанство, интеллектуальную ограниченность и пустоту. О нищете духа и делает Фассбиндер свой фильм. И хотя назван он «Лола», главной фигурой в нем становится Бем (Армин Мюллер-Шталь) — архитектор маленького провинциального городка, где все дышит добропорядочностью и сверкает чистотой. Герой чувствует себя здесь хозяином, определяющим не только облик, но и дух города. Местные жители закрывают глаза на его аферы и махинации, не обращают внимания на то, что он содержит сомнительный ночной клуб, и даже прощают «шумный» роман с Лолой, певичкой из клуба.

Правда, когда Бем открывает, чем е щ е занимается его Лола, он вскипает, но... Фильм Фассбиндера — не злая социальная сатира, как у Генриха Манна, не мелодрама, как у Штернберга, а комедия, кончающаяся издевательски счастливо. Режиссер считает, что конфликты 50-х годов не могут вылиться в трагедию и не всегда разрешаются сентиментально. Поэтому он «одаривает» и «умиротворяет» героя свадьбой с Лолой во флердоранже и фате. Так фильм превращается в иронический фарс, рассказывающий о том, как устраивали свое уютное благополучие провинциальные обыватели тридцать лет назад.

Новую Лолу, «голубого ангела» аденауэровских времен, играет Барбара Зукова, уверенно выдвинувшаяся в западногерманском кино в один ряд с такими известными актрисами, как Ханна Шигула, Ангелина Винклер и Ева Маттес, после телевизионного фильма Фассбиндера «Берлин — Александерплатц», где она играла Мице. Это не Лола-вамп, как у Штернберга, а хорошенькая мещаночка, которая уверенно взбирается «наверх», добиваясь осуществления своей маленькой мечты — мечты о комфорте и уюте. Несмотря на интересные актерские работы и точные зарисовки времени, новый фильм Фассбиндера не достигает того уровня идейной и художественной зрелости, которым была отмечена лента «Замужество Марии Браун». Сюжет картины, конфликт, с помощью которого он хочет выявить главные закономерности эпохи 50-х годов, не выдерживают такой смысловой «нагрузки». Однако само по себе обращение именно к этому времени симптоматично и знаменательно: Фассбиндер стремится вернуться к истокам, определившим облик поколения, представители которого играют заметную роль в жизни современной ФРГ.

*О. Булгакова*

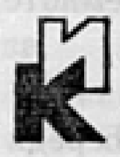
## Чехословакия

Творческое наследие выдающегося чешского писателя Карела Чапека за последние тридцать с лишним лет не раз привлекало внимание кинематографистов ЧССР. Так, еще в 1947 году Мартин Фрич снял фильм «Рассказы Чапека». Неоднократно обращался к произведениям Чапека ветеран чехословацкого кино Отакар Вавра, в 1948 году экранизировавший «Кракатит», а одиннадцать лет спустя поставивший фильм «Первая спасательная», в основе которого — тот же литературный первоисточник. По мотивам «Маленьких рассказов» писателя в 1958 году был снят фильм «О вещах сверхъестественных», в создании которого принимали участие сразу несколько режиссеров. Картина Иржи Крейчика «Любители ковров и мошенники» (1965), состоявшая из двух новелл («Редкий ковер» и «Похождения брачного афериста»), также основывалась на рассказах Чапека.

В нынешнем году зрителям предстоит новая встреча с героями Карела Чапека — с персонажами двух его знаменитых циклов: «Рассказы из одного кармана» и «Рассказы из другого кармана». Полнометражный фильм «Хрупкие истории», снимаемый на «Баррандове» тремя режиссерами-дебютантами, представляет собой экранизацию трех новелл, вошедших в названные циклы («Голубая хризантема», «Рекорд», «Покушение на убийство»). Над картиной работают Томаш Тинтера, Доброслав Зборник и Зденек Флидр.

«Рассказы из одного кармана» и «Рассказы из другого кармана» первоначально публиковались Чапеком в периодике в 1928—1929 годах; вскоре после этого они вышли отдельным изданием и завоевали популярность у широкого читателя. «Все они взяты из жизни», — говорил Карел Чапек в одном из интервью, подчеркивая, что адресовал свои рассказы в первую очередь рядовому читателю, «шестидесяти тысячам подписчиков газеты», людям разных возрастов и профессий. Демократизм творчества Чапека-новеллиста, острый сюжет, живой юмор и тонкая психологическая нюансировка характеров в сочетании с выразительностью диалога, свойственные рассказам писателя, обеспечили им долгую жизнь, которая продолжается и на экране.

*Н. Зимянина*



*З. Арсенишвили, Л. Гогоберидзе*

# Один день и вся жизнь

**Часть первая**

Сыплется сено.

Старая Ева и десятилетний Георгий в глубине двора за ивой наметывали стог. Ева стояла наверху, Георгий вилами подавал ей сено, которое Ева тщательно утрамбовывала вокруг высокого, врытого в землю кола. По лицу ее стекали струйки пота. Георгий вонзил вилы в сено и подал большую охапку.

Еву качнуло. Превозмогая усталость, она с трудом выпрямилась и нанизала тяжелую охапку на кол.

Прикусив губу, Георгий с усилием поднял вилы с сеном, но удержать не сумел и чуть было не получил удар по голове длинной рукоятью, но вовремя отскочил в сторону.

Потом он зло поглядел на бабушку и снова взялся за вилы.

Некоторое время они работали молча.

— А мы с тобой и вправду несчастные, бабушка? — покусывая травинку и как бы размышляя вслух, сказал Георгий.

— С чего это ты взял? — спросила Ева.

— Это Анзор сказал,— ответил Георгий.— Как я захожу в лавку, он говорит: «Эх, вы, несчастненькие, а ведь сами себе враги».

— А ну-ка, Георгий, давай!.. Раз, два, раз, два!..

Георгий снова поднял вилы.

— Ох уж этот Анзор! — негромко сказала Ева, утаптывая сено.— День-деньской торчит за прилавком... Масло — недоливает, хлеб — недовешивает, а макароны, а сахар?.. Вот уж, воистину, счастливчик!

Со стороны деревни послышался глухой удар, словно что-то рухнуло.

Ева нахмурилась, подняла голову, потом выпрямилась и с тревогой поглядела на крыши домов. Вдали взметнулось облако пыли.

Ева торопливо закрепила на коле веревку и, держась за нее, легко соскользнула со стога на землю. Опершись о плечо внука, она стряхнула с юбки сухие травинки, затем, стащив веревку, намотала ее на руку и быстрым, не старушечьим, размашистым шагом устремилась вниз по дороге. Георгий — за ней.

Запыхавшись, они подбежали к дому с только что провалившейся крышей. Чистый, ухоженный двор и полуразрушенный дом не вязались друг с другом и производили странное впечатление. Пустыми глазницами казались выбитые окна. Георгий с грустью осмотрелся вокруг и, указав рукой на обвалившуюся крышу, зло произнес:

— Вот полюбуйся, а мы все стараемся!..

— Эх, Саба, Саба, царствие тебе небесное,— печально, не обратив внимания на слова Георгия, проговорила Ева.— Провалилась твоя крыша, не уберегла... Ну, что я тебе теперь скажу на том свете? А когда твой сын Годердзи меня спросит, что я отвечу?

— Да ничего он не спросит,— сказал Георгий.— Плевать ему с высокой горы, есть этот дом или нету. Его теперь сюда канатом не затащишь.

— Назло мне говоришь, негодный мальчишка? — Ева испытующе взглянула на внука.— Ведь назло, да?

— Больно надо!.. В том году мы с мамой ходили к нему. Знаешь, какая у них квартира? Он начальник цеха, поняла?

Не взглянув на Георгия, Ева направилась

к воротам. На воротах висел заржавевший замок.

Она достала из кармана большую связку ключей, отыскала один, отворила ворота и вошла во двор. Георгий — за ней.

— Начальник цеха! — все ворчала Ева.— Думаешь, раз он начальник, значит, ему без разницы, есть отцовский дом или нет...

По каменной лестнице Ева и Георгий поднялись на балкон.

Ева заглянула в окно внутрь дома и увидела, что обвалился не только потолок, но и штукатурка задней стены.

Они вошли в комнату.

— Бедный мой Саба, — сокрушается Ева, — что мне сказать Годердзи!

Георгий пожал плечами, что, мол, тут скажешь. А Ева остановилась посреди комнаты, огляделась вокруг. Непокрытый, запыленный стол. На тахте из кучи обвалившейся штукатурки торчит ручка зонтика. Георгий наклонился и за ручку выщатил зонтик — один голый каркас с ободранной материей.

Ева и Георгий шли по дороге. Георгий, кривляясь, поднял над головой скелет зонтика и, делая вид, что хлещет ливень, принялся перепрыгивать через воображаемые лужи. Ева смеялась, над дурачествами внука. Они шли по маленькой горной деревне. Каменные дома, между дворами, подобные руслам пересохших ручьев, струились тропинки. На сторонний взгляд и дома, и сады не казались запущенными, но тем не менее было в их виде нечто тревожащее. И оттого, что всякий звук — шорох ли листвы, чириканье ли птиц или одинокий петушиный крик — тонул в глухой тишине, в душе возникало тягостное чувство заброшенности.

— Мне уже восемьдесят, а тебе, Георгий, только десять. Поднялись мы с тобой на рассвете и вдвоем наметали огромную гору сена... Какие же мы с тобой несчастные?

Они подошли к Евиному дому.

Вдруг налетел ветер, хлынул дождь. С грохотом распахнулись входные двери...

Молодая Ева вскочила с постели. В темноте раздался мужской голос:

— Что с тобой, Ева?

Она, словно оцепенев, остановилась посреди комнаты.

— Мне приснилось, будто овцы тонут, отец.

Ева стояла у колючей изгороди и смотрела на вздувшуюся по весне речку.

На том берегу к воде подошел молодой пастух с ягненком на руках. Ева растерянно взглянула на него, потом замахала руками и стала показывать ему, где брод.

Не сводя глаз с Евы, пастух пошел в указанном направлении. Проверил глубину — вода доходила ему до щиколоток. И в самом деле мелко...

Тяжело волоча ноги, парень вышел на берег, он, видимо, выбился из сил... Подошел со своим ягненком к изгороди. Вот-вот упадет...

— Овцы утонули,— хрипло сказал пастух и вдруг, теряя сознание, повалился на изгородь.

— Я знаю,— едва успела сказать Ева и тут же отчаянно позвала на помощь: — Папа! Папа!

Юноша без чувств лежал на изгороди.

Мация вышел на балкон, стал точить нож.

— Эй, Гогия, — крикнул он. — Расседлай лошадей, сегодня я не поеду.

Гогия растерянно посмотрел на Мацию.

— По божьей воле, к дверям нашего дома подошел больной человек, Гогия! — сказал Мация и пальцем попробовал лезвие ножа.

Потом Мация заколол ягненка, принесенного молодым пастухом и, освежевав его, вырезал лопатку.

Мация достал из кастрюли горячую баранью лопатку. Осторожно вилкой отделил от кости мясо, поднес лопатку к очагу и стал глядеть на огонь сквозь тонкую кость.

На лопатке, словно на рентгеновском снимке, были отчетливо различимы все пятна и рельефы.

Ева подошла к отцу, заглянула ему в глаза.

Мация огорченно покачал головой.

— Плохая лопатка, дочка,— сказал он,— короткий у него век. Смотри сама: видишь, где прерывается след его жизни.

Ева вырвала из рук отца баранью лопатку и, даже не взглянув на нее, с силой швырнула в огонь.

Пастух лежал на тахте, сомкнув веки, и едва дышал. Над ним склонились Ева и Мация.

— Кончается,— сказал Мация.

— Нет, отец, нет! — воскликнула Ева и укрыла больного буркой, потом еще одной, а сверху тулупом и цветным полосатым покрывалом. Потом подкинула в очаг растопки, несколько толстых поленьев.

...Мация и Ева с трудом несли большой медный котел с водой. Ева всыпала туда горсть толченой травы. Подняв больного на руки, Мация осторожно посадил его в теплую воду. Уронив голову на грудь, пастух беспомощно опустился на дно. Из котла поднимался пар. Ева и Мация напряженно следили за больным.

Постепенно в клубах пара появилась голова юноши... Увидев Еву, он улыбнулся.

— Откуда ты знала про овец? — спросил он.

— Во сне видела,— ответила она.

— Меня зовут Георгий.— сказал он.

— А меня Ева.— И тоже улыбнулась.

Ева у очага пекла мчади. Она вынула лепешку, поднесла Георгию. Георгий хмуро взглянул на Еву, он думал о чем-то своем.

— Ешь, Георгий, для тебя пекла.

Георгий посмотрел на нее каким-то отсутствующим взглядом.

— Тебе плохо? — встревожилась Ева.

— Пойду я...— вдруг сказал Георгий.— Пора уходить.

Ева снова протянула ему кусок лепешки. Затем принялась за вязание. Какое-то время молча вязала, потом сказала упавшим голосом:

— Куда же ты пойдешь, Георгий? Где твой дом?

— Куда глаза глядят. У меня такое чувство, что мой дом повсюду.

Георгий попытался встать, но пошатнулся. Ева испуганно схватила его за руку.

— Ты не сможешь идти, Георгий! — вырвалось у нее из глубины души.

— Смогу, — жестко ответил он, —вот только поднимусь на ноги и уйду.

Георгий медленно вышел из комнаты и спустился во двор. Подойдя к колючей изгороди, он жадно поглядел на дорогу.

Ева сбивала масло. Изо всех сил раскачивала кадку. Но вот она вынула масло, собрала его в увесистый шар и положила в глиняную миску. Затем сняла со стены связку сушеных фруктов, высыпала из мешка в сумку толокно. Все это она проделала очень быстро, сноровисто. И вдруг задумалась, уставясь в одну точку...

Ева сложила еду в пастуший мешок, связала его. Снова застыла на миг и, неожиданно все бросив, выбежала из чулана во двор.

Уже спустились сумерки. Ева вошла в комнату, где лежал Георгий. В очаге пылал огонь.

— Георгий, наших быков нет в хлеве! А я собираю тебе еду на дорогу... Может, ты их пригонишь? — торопливо, словно задыхаясь от быстрого бега, попросила Ева.— На холм, наверное, поднялись, не знаю... Отец ушел в горы. Сегодня не вернется... А вдруг они свалятся в овраг или волки их задерут!..

Она зажгла лампу.

Георгий встал, вышел во двор. Как только Ева осталась одна, она тут же погасила лампу и начала быстро раздеваться.

А быки преспокойно лежали в загоне и пережевывали жвачку.

— Быки в хлеву, — крикнул Георгий, поднявшись на террасу.

Тишина.

— Слышишь, Ева, быки дома, — снова кричит Георгий, входя в большую комнату.

Но Ева не откликнулась.

Тогда Георгий пошел в смежную комнату, оттуда спустился в чулан, потом снова вышел на террасу. Наконец, вернулся в большую комнату. Огляделся, подошел к тахте, отогнул край одеяла и увидел Еву.

— Быки... — на́чал Георгий, но слова словно застряли у него в горле.

Ева молча смотрела в глаза парню.

Георгий, затаив дыхание, уставился на нее. Потом вдруг в смущении кинулся поднимать разбросанную по полу Евину одежду: фартук, чулки, платье... Собрав все в кучу, он снял свою рубашку и швырнул туда же. Долго стоял посреди комнаты, встревоженный, растерянный. Потом медленно двинулся к тахте.

Светает. Идет стадо. К нему присоединяются и Евины быки, телята, коровы... Вышел белый конь, стал пастись на траве.

Ева и Георгий спят, крепко обнявшись.

Сумерки. Стадо возвращается домой. Быки, коровы и телята, обступив террасу Евиного дома, нетерпеливо мычат... У коров — набрякшее вымя.

Ева и Георгий спят, крепко обнявшись.

Маленький деревянный помост, сбитый на скорую руку у подножия церкви Белого Георгия, был перекрыт кожаным занавесом, растянутым на двух брусках. От сильного удара кулаком изнутри кожа прорвалась и в образовавшуюся дыру просунулась голова скомороха в рогожном колпаке.

Расцвели и розы и фиалки
Там, где было ложе нашей страсти.
И никто не смел нас потревожить
Там, где было ложе нашей страсти.
И спустились боги, изумившись
Чистоте и силе нашей страсти...

Резко прервав декламацию, скоморох схватил за руку другого скомороха, обряженного в женскую одежду, и оба они припустились навстречу празднично одетым людям, поднимавшимся к храму вслед за Евой и Георгием. В белых подвенечных одеждах прошли они мимо валявшихся на склоне овечьих голов с застылыми синими зрачками; окровавленные шкуры сушились на кольях, только что освежеванные бараньи туши были пронзены деревянными вертелами. Дымят горящие костры, из огромных прокопченных медных котлов клубами валит пар.

Свадебная процессия приблизилась к храму, сверкающему белизной на фоне ярко-синего неба. Ева и Георгий первыми вошли в портал.

А тем временем на помосте у церкви ряженые разыгрывали пантомимические сценки венчания, супружеской жизни и рождения младенца, и все это в шутейном, скабрезном духе народного площадного театра.

Тут же у церковной стены устроился и художник. Он разложил для продажи раскрашенные барельефы, вырезанные на липовых досках. Они изображают картины крестьянского быта. Сейчас художник писал образ белого всадника — Георгия-победоносца.

Ева и Георгий вышли из церкви.

Один из скоморохов соскочил с помоста, выхватил из рук какой-то маленькой девочки тряпичную куколку и швырнул ее под ноги Евы. Ева подняла куколку и протянула ее Георгию.

Георгий рассмеялся.

Художник поглядел на Георгия и вдруг стал быстро набрасывать на холст его портрет.

Седобородый, высокий и тощий Саба виртуозно играл на пандури. Вертлявая, как волчок, густобровая Тебро аккомпанировала ему на дайре и ловко подкидывала и переворачивала ее в воздухе. Но вот она разом бросила играть и, ворвавшись в круг танцующих, пригласила на танец своего жениха, Мито. Мито сперва было смутился, но потом, решившись, кинулся в танец вместе со всеми.

В центре круга танцевали Ева и Георгий.

— Молодец, Георгий, — воскликнул Саба. — Какую девушку у нас отобрал! Где были ваши глаза, ребята? Еву упустили!..

— У нас-то глаза на месте, — ответил за всех Мито. — Но ведь и она не слепая...

Все быстрей и быстрей становился танец,

все веселей и увлеченней плясали Ева и Георгий. Остальные постепенно останавливались, отходили в сторону, и вот в кругу остались только они вдвоем...

Но вдруг Ева словно застыла и, посмотрев прямо перед собой, негромко сказала:

— В тот день в моей жизни появился Спиридон, но я этого еще не знала...

Бежит в гору Спиридон. Остановился, сбросил с ног драные чувяки, отряхнул их, сунул под мышку... Снова побежал в гору. Подошел к Белому Георгию. На склоне дымили горящие костры. Убедившись, что на него никто не смотрит, Спиридон достал из-за пазухи какую-то бумагу и быстро наклеил ее на церковную стену.

Танцевали Ева и Георгий. Ева не сводила глаз с Георгия. Что-то щемящее душу было в их самозабвенном танце.

Спиридон застыл на миг... Потом посмотрел почему-то на свои босые ноги, вытащил из кармана жестяную коробочку, извлек из нее толстую иглу с ниткой и принялся зашивать свои рваные чувяки. Надев их, он разорвал круг гостей и вышел вперед. Внезапно Ева взяла за руку Георгия и вывела из круга. Круг распался, все постепенно разошлись, и лишь один Спиридон неподвижно стоял на прежнем месте.

Тем временем Мито заметил приклеенную к липе во дворе церкви прокламацию и стал читать ее по слогам:

— Пришел конец старым порядкам... проснулась, открыла глаза и зашумела деревня.

— Чего это ты по слогам? — толкнула его локтем Тебро. — А говорил: читаю, как пономарь.

Вокруг собирались люди: Мация, пандурист Саба, несколько пожилых бедно одетых крестьян. Подошли и Ева с Георгием.

Прислушивавшийся к чтению скоморох растолкал вдруг людей, выхватил у Мито прокламацию и легко прочел:

— Еще вчера темные и угнетенные, крестьяне разогнули сегодня спину и гордо крикнули в лицо своим угнетателям: «Мы тоже люди и требуем человеческих условий жизни!»

Георгий задумался. А Ева, которая внимательно вслушивалась в каждое произнесенное слово, с недоумением посмотрела на старого крестьянина, который настойчиво спрашивал:

— Кто это разогнул спину, кто спину разогнул? Скажите же и мне!..

— Продолжай, читай до конца, парень! Все тебе объясним потом, дядя Эстате! — воскликнул Мито.

— Не увеличат ли налоги, вот чего я боюсь, — заметил старый крестьянин.

Скоморох продолжал:

— Очнись, впряженное в двойное ярмо нищеты и голода крестьянство! Сбрось с себя оковы феодального рабства!

— Что, что, в какое ярмо, люди? Объясните мне! — не успокаивался старый крестьянин.

— Правильно пишут! Все правильно! И правда, двойное ярмо несем, так-то! — произнес Саба.

— Сбросили бы с себя сначала ярмо лени, а потом уж и разговаривали бы, — сказал Мация.

Растолкав локтями толпу, вперед вышел староста.

— Разойдитесь, чего столпились! Что тут случилось?

— Дай до конца дочесть, нам тоже интересно узнать! — ответил ему Георгий.

Спиридон наблюдал за Евой и Георгием.

При виде старосты он спрятался за чью-то широкую спину.

— Что там до конца-то читать! — прикрикнул староста и сорвал прокламацию. — Кто приклеил?

Староста раздраженно огляделся вокруг. Кто-то показал на Спиридона, который быстро уходил от толпы.

— Поумнее нас человек писал, дядя Тедо, кусается она, что ли, послушаем, что на земле делается!.. — сказал Георгий старосте.

— Конец старому режиму! Конец! — кричал Спиридон, убегая.

— Сгниешь в тюрьме, бунтовщик! — крикнул ему в ответ староста и разорвал прокламацию на мелкие кусочки.

Люди не спеша разошлись.

Один Георгий все еще стоял на пригорке и смотрел вслед Спиридону.

— Пойдем, хоть поедим немного, Георгий, — сказала Ева и взяла Георгия за руку.

— Счастливый он человек, Ева, — задумчиво ответил Георгий, — ворвался, как ветер, всполошил всех нас и снова, как ветер, умчался вдаль.

Спиридон уходил все дальше и дальше, наконец, скрылся из глаз.

Спиридон закатал штанины брюк и бежит босой по цветущему лугу на склоне горы. Его голые икры забрызганы грязью. Очевидно, он идет издалека. Запыхался. Огляделся по сторонам. На склоне другой горы пасется стадо. Спиридон достал из-за пазухи пачку листовок и нацепил их на коровьи рога.

Бежит Спиридон. Вдруг притаился, услышав что-то, и тихонько, согнувшись, пошел к оврагу. Добравшись до обрыва, он лег на краю в густую траву и, вытянув шею, посмотрел вниз.

В водоеме с небольшим водопадом купались Ева и Георгий. Георгий обнял Еву, убрал с ее лба прядь волос... Вот они вышли из воды, легли на сухую листву под высохшим буком...

Спиридон уткнулся лицом в траву. Потом сорвал пояс и стал внезапно хлестать себя по ногам, груди, плечам, лицу... Подбежал к гребню оврага, замер на секунду и вдруг прыгнул вниз.

В овраге — ни души... Спиридон пошел к высохшему буку, где недавно лежали Ева и Георгий. На прошлогодней листве были видны отпечатки их тел.

Спиридон упал на колени, провел ладонью по высохшим листьям и закрыл глаза. А вокруг ствола старого бука скакал дятел и долбил, долбил своим длинным клювом твердую кору...

Сколоченная из грубых досок и огороженная бревенчатой оградой хижина. Внутри помещения над потухшим очагом висит на закопченном крюке большой медный котел. Хижина полна овечьей шерсти. Ева и Георгий набивают ею мешки.

Ева подбрасывает шерсть в воздух и смеется. Смеется и Георгий. Ева зарывается в кучу шерсти. Георгий тоже ныряет в шерсть. Они дурачатся и хохочут от полноты чувств. Вдруг Георгий чего-то испугался, осторожно поднял Еву на руки и бережно опустил ее на кучу шерсти. Потом прижался ухом к ее животу и замер. Затаив дыхание, они оба прислушиваются к биению новой жизни.

Неожиданно налетел шквал ветра. Георгий заметался, будто услыхал чей-то призыв. Пошел к выходу, долго стоял на пороге и глядел на длинный склон и утонувшие в синеве неба вершины гор.

— Я пойду, Ева! — сказал, повернувшись к жене, Георгий.

Ева тоже поднялась на ноги.

— Что случилось? — спросила она.

Георгий обернулся и посмотрел на нее отсутствующим взглядом.

— Надо кабана поискать. Снова он куда-то запропастился.

— Найдется, — сказала Ева дрогнувшим голосом.

— Надо найти его, Ева.

Отогнув мешковину, которой была занавешена дверь, Георгий вышел.

Вслед за Георгием на пороге появилась Ева.

— Вернись, Георгий!

Георгий помедлил, будто в нерешительности, но потом повернулся и пошел прочь...

Георгий торопливо шел по полю.

В зарослях на берегу реки сражались кабаны. Били рылами и рвали клыками друг друга.

Ева стояла на пороге пастушьей хижины и смотрела в поле.

Потом она притворила дверь и стремглав побежала вниз.

— Георгий! — кричала Ева. — Георгий! — и, не останавливаясь, бежала вдоль рощи по берегу реки... Она бежала по лесным тропам... по склону... звала Георгия... Ответа не было...

В том самом овраге, под тем же высохшим буком, где обнимались Ева и Георгий, а потом валялся Спиридон, теперь неподвижно лежал ничком Георгий, упав лицом в сухую листву.

— Георгий! — не своим голосом закричала Ева.

Георгий был мертв.

Старое кладбище за высокой оградой. Старые липа и самшит, разрушенные от времени надгробия, древние могильные плиты.

— Говорят, кабан, — сказал чей-то голос, — не знаю уж, как это он клыком грудь до самого сердца проткнул.

— «Куда отвести потоки крови, что затопила долину», — запел кто-то другой.

В глубине кладбища мелькнул Спиридон. Он прятался то за памятником, то за кустом. Вот он присел за грудой камней и огляделся... Могила была вырыта больше чем наполовину, из ямы заступом выкидывали землю. Спиридон отчетливо слышал голоса говорящих:

— Клыки у кабана во какие длинные. Рана-то ведь под лопаткой...

— Из потока этого кровавого
Поднимается голова красного змия
И хвост его тонет в крови.

Спиридон втянул голову в плечи и тупо уставился в землю.

И снова голос:

— А если его кто-то убил? Убийце не будет жизни.

Тем временем у края могилы вырос земляной холмик...

— Томится душа в тоске неизбывной,
Кто поймет ее, кто утешит, —

поет тот же голос.

— А что будет с Евой? Пойдет с ним в могилу...

Спиридон увидел, как двое копавших могилу вылезли из ямы, воткнули в землю лопаты.

Это Мито и скоморох.

Отряхивая одежду, актер пропел:

— Жаль подбитого мотылька,
А здоровый улетит.

Выйдя из укрытия, Спиридон подошел к могиле и, придвинувшись к самому краю, заглянул в яму...

...и заплакал.

Молодая Ева вышла из своего дома и двинулась к изгороди. Остановилась, скрестив руки на груди, посмотрела на речку. Там не было ни души.

Запорошенная снегом ива... Ева стояла у колючей изгороди. Из дома донесся голос Мации:

— Ева! Ева!

Ева обернулась. В первый миг ее не узнать. Это уже не та молодая, счастливая женщина, на лице застыло выражение печали.

На пустынной снежной равнине стоял грубо сколоченный помост. На помосте сидел, пригорюнившись, печальный скоморох в рогожном колпаке. Он тихонько тренькал на пандури и негромко напевал:

— Я — башня страданий. Я — терем печали.
И вход мой завешен тоской неизбывной.
Постелен на ложе моем из рыданий
Покров ядовитый из горькой полыни.
На скатерти, сотканной из несчастий,
Расшитой узором душевной неволи,
В бездонных сосудах из муки сердечной
Расставлены яства из скорби и боли...

Скоморох привстал, снял свой рогожный колпак и, улыбаясь клоунской улыбкой, поклонился на все стороны несуществующей публике.

Ева с Георгием собирали в лесу хворост. Лес темный, дремучий. Стволы у деревьев обвиты плющом, комлей почти не видно — так густо заросли они ежевикой.

— Чей это след, бабушка? — спросил Георгий.

На земле медвежий след. Ева нагнулась и показала внуку на смятый кустарник.

— Видишь, словно человеческие руки, только четыре пальца. Это медведь. Не очень большой, не больше года ему.

Присев на корточки, Георгий внимательно разглядывал след медвежьей лапы.

— Наверняка ежевикой лакомился.

Георгий с опаской оглянулся на смятые кустики ежевики и отошел подальше.

— Хворост мы уже собрали, — сказал он, — давай теперь собирать прутья.

Взглянув на кучу хвороста, Ева возразила:

— Дел еще хватит, Георгий! Нам надо втрое больше, не ходить же в лес каждый день.

Ева загляделась на вытянувшийся свечой вяз. Ствол вяза весь усыпан грибами.

— Когда с дровами закончим, соберем заодно и грибы.

— Соберем...— проворчал Георгий и вдруг,

вспомнив, выпалил:— Сегодня ведь 30 августа, бабушка.?

— Ну и что, 30-е так 30-е.

Ева взялась за конец большого сухого сука и крутила его вокруг оси до тех пор, пока он, наконец, не отделился от ствола. Георгий топориком обрубил тонкие сучки.

— Послезавтра же начинается школа.

— Ну и пусть начинается. Будешь ходить, как ходил раньше.

— Но ведь я уже в пятый перешел,— воскликнул Георгий.— А в Шакриани четырехлетка. Ева забрала у Георгия топорик.

— Перейдешь в Аскилаури,— сказала Ева спокойно.— Немного дальше. Что для мужчины каких-нибудь пятнадцать километров.

— А если мама приедет?

— Какая мама Дареджан?— вспыхнула вдруг Ева.— Сколько раз я должна повторять, что она не мать тебе, а бабушка. А я прабабушка.

— А если она все же приедет за мной?— сказал он упрямо, сгибая отрубленный прут.

— Пусть приезжает,— ответила Ева, помолчав.

Ева и Георгий несли прутья туда, где у них уже были собраны кучи хвороста.

— Пока народ не вернется, нужны хоть одни мужские руки... Ты и сам это знаешь не хуже моего. Сегодня вот крыша рухнула...

Не успели они свалить в кучу прутья, как вдруг неподалеку среди деревьев показался бурый медведь.

Заметив его раньше Евы, Георгий застыл от ужаса.

— Георгий!— позвала Ева.

И тут Георгий, очнувшись, сломя голову бросился наутек. Он бежал, цепляя ногами на ходу вороха сухих листьев и сминая кусты папоротника. Миг, и он исчез за деревьями.

Ева стояла не двигаясь, прижавшись к дубу. Медведь, пошатываясь, прошел мимо нее, касаясь мордой листьев папоротника и поедая на ходу дикие ягоды.

Ева выпустила из рук прутья, как бы давая зверю понять, что она друг и не желает ему зла.

Все так же покачиваясь, медведь углубился в заросли.

Гибкой лозиной Ева принялась обвязывать охапки хвороста. Потом тщательно обмотала веревкой суки потолще. Воткнув топорик в самый толстый сук и, взявшись за конец веревки, с трудом поволокла свою ношу. Вязанки получились тяжелые, цеплялись за корни. Тогда она перекинула веревку через плечо и, выбиваясь из сил, потащила обе вязанки,— и свою, и Георгия.

Георгий сидел на пеньке, уперев лоб в колени, и давно уже слышал хруст волочившегося по земле хвороста и тяжелые бабушкины шаги. Ева подошла к нему, остановившись, выжидающе молчала. Георгий поднял голову. Глаза у него были злые, колючие.

— Не хочу жить у тебя!— заорал он, вскочив на ноги.— Не хочу! Не хочу! Отстань от меня, слышишь?..

Бросив у ног мальчика его вязанку, Ева поволокла свою вниз по склону. Георгий поднялся и потащил свой груз вслед за старухой.

Спиридон шел по колено в снегу. Снег был плотный и хрустел под ногами. Идти ему было трудно, сползали с ног старые чувяки.

Спиридон шагал все медленнее, один-одинешенек на огромной снежной равнине.

Спиридон припал к занесенной снегом колючей изгороди.

— Мация!— позвал Спиридон. — Мация!

Выбежала собака. Отчаянно залаяла, упершись в изгородь передними лапами.

Мация ввел Спиридона в дом. Спиридон остановился посреди комнаты и посмотрел на Еву.

Ева сидела не шелохнувшись.

— Быстрей к огню!— прикрикнул на него Мация.— Где ты бродил в такой мороз?

Голос Мации словно пробудил Спиридона.

— Думал, так быстрей дойду, а у святого Шио навалило снега выше колена... И ветер с ног валит. Все нутро окоченело...

Мация достал из шкафа сушеный инжир и водку, налил в маленький рог и протянул Спиридону.

Спиридон поспешно залпом выпил водку,

бросил рог на деревянный поднос и подсел к огню.

Мация принес пестрые шерстяные носки, кинул их Спиридону.

— Откуда идешь? — спросил он.

— Из Телави.

Спиридон снял с себя рваные мокрые носки. Надел сухие.

— Черт тебя дернул идти в такую погоду! — воскликнул Мация.

— Значит, дернул, — глухо ответил Спиридон.

Мация сел на тахту, подал Еве охапку козьей шерсти. И они принялись сучить веревку...

— Счастья этому дому, — сказал Спиридон и снова залпом выпил рог водки и уставился на огонь. Лицо его пылало от выпитой водки и от жара очага.

— Убить тебя хотят, Мация, — вдруг сказал он, не повернув головы.

— А сколько тебе обещали? — как бы между прочим спросил Мация.

— Нисколько... — ответил Спиридон. — Если узнают, мне крышка.

— За что же меня хотят убить? — поднял голову Мация.

— За баранту. И свиней у тебя много, и овец тоже... Кого же еще убивать?

— Постой, постой, — вдруг сказал Мация, — это ведь ты в праздник Святого Георгия клеил на дубу прокламации?

Спиридон кивнул и снова стал глядеть на огонь.

— Уничтожат... Запросто... — сказал он так, будто ему только и оставалось, что сожалеть о неминуемой гибели Мации.

— Кто они? Говори прямо! — резко спросил Мация.

— Новые люди...

— Тьфу! — Мация сплюнул в огонь. — Убить человека из-за свиньи и барана, тьфу!

— Убьют не моргнув! — Спиридон взял орех, расколол его и съел.

— Поешь, попей и уходи отсюда, понял?

— Я только сейчас чуть оттаял, Мация, кишки, и те промерзли...

А Ева все сучила веревку и думала о чем-то своем.

— Ты где живешь? — спросил Мация.

— В Телави, на Мацанцаре, — ответил Спиридон.

— Неужели некому было о тебе позаботиться, человека из тебя сделать?

— Отдай мне Еву, Мация, — сказал вдруг Спиридон. — Не то исчезнешь, как мыльный пузырь.

— Что-о-о?! — Мация остановился. Бросил свой конец веревки.

— Отдай мне Еву! Ведь у нее будет ребенок. А ребенку нужен отец! — в отчаянии крикнул Спиридон. — Или я не нравлюсь тебе? Я человек нового времени. Мы установим свои законы! Свобода, равенство, братство — слыхал? Слыхал или нет?

Мация поднялся и двинулся к Спиридону.

— Забирай свои манатки и убирайся отсюда!

— Как мыльный пузырь исчезнешь! — истерически закричал Спиридон и попятился.

В этот момент скрипнула тахта. Спиридон и Мация обернулись на звук.

Посреди комнаты стояла Ева.

— Я пойду за него, отец... — сказала она спокойно, даже не взглянув на Спиридона.

Спиридон вдруг весь съежился, как от неожиданного приступа боли.

— Что ты говоришь, дочка? — тихо переспросил ее Мация.

Ева стояла, потупившись. Потом она подняла голову и едва слышно сказала:

— Моя жизнь, как сухой лист. Упадет и сердце не дрогнет...

— Господь с тобой, — перебил ее Мация. — Он же замуж тебя хочет!

— По мне, что смерть, что замуж, все равно... Хоть тебе пригожусь.

Отец и дочь говорили так, словно Спиридона и не было вовсе.

Воцарилась тишина.

— Я стану его женой, папа, — опять негромко сказала Ева.

— Нужен же отец ребенку... — повторил Спиридон в волнении.

Ева покачала головой:

— Ребенка не будет.

На бульваре маленького провинциального городка — гуляние. Принаряженные горожане

прохаживались туда и обратно, здоровались, разглядывали друг друга — кто как одет, как выглядит, как держится и с кем показался на людях. Здесь были и чиновники со своими женами, и «князья», и молодежь. Среди гуляющих — Ева и Спиридон.

Одета Ева была под стать остальным дамам: в традиционном головном уборе и кашемировом платье. Она часто отпускала руку Спиридона, но он всякий раз снова подставлял ей свой согнутый локоть. А Спиридона и не узнать — он франтовато, с шиком одет, и от этого сразу стала заметной его статная фигура. Наконец-то и он вышел в люди, одет, обут. И такая красавица рядом! Пусть теперь все видят и знают, что и Спиридон — хозяин своей жизни.

— Смотри,— вдруг, ухмыльнувшись, сказал он.— Вот старикашка-казначей! Думаешь, рядом с ним дочь? Да нет же, это его жена!

Тут в поле зрения Спиридона попали бойкие молодые люди, которые, указывая на кого-то, задорно перешептывались.

— О, смотри,— сказал Спиридон.— Сейчас они пристанут вон к тому «князю».

И, действительно, эти веселые парни, проходя мимо высокого господина с закрученными усиками и в непременной черкеске, что-то такое ему шепнули, отчего тот завопил неожиданным фальцетом и полез в драку.

— Никак не поумнеет,— расхохотался Спиридон. — Чуть что, сразу кулаками размахивает. Оскорбит какого-нибудь нахала, а потом своими поместьями откупается...

Трактирщик Дзвело и проститутка по прозвищу Святоша гуляли поодаль друг от друга, будто незнакомые. Святоша была нарочито скромно одета — черная бархатная накидка застегнута на все пуговицы до самого подбородка, плотная фигура стянута тугим корсетом. Она очень старалась выглядеть «женщиной из общества». И лишь неестественно застывшее выражение глаз выдавало буйство и необузданность ее натуры. Святоша заметила продавщицу сахарных петушков. Вспыхнула и попросила взглядом — купи, мол! Дзвело и бровью не повел, прошел мимо. Глаза Святоши наполнились слезами.

— Подумайте только, он не желает купить мне петушка, — пожаловалась она Спиридону, проходившему мимо под руку с Евой.

Ева с любопытством поглядела на Святошу.

— Купи ей, Спиридон, — попросила Ева.

Спиридон усмехнулся, вытащил шелковый кошелек, отсчитал несколько монет.

Святоша обворожительно ему улыбнулась, кокетливо лизнула петушка и, сверкнув глазами, сказала Спиридону:

— Больше всего на свете люблю петушков! — и поплыла по площади, посасывая красный леденец.

Ева молча смотрела вслед Святоше.

Через площадь бежал человечек, за которым припустилась целая стайка детей.

— Ну-ка, прыгай, Ревна! — закричал мальчик собаке. Человечек присел, и огромная овчарка разом перемахнула через него.

Ева в изумлении остановилась, но Спиридон подал ей руку и снова увел на середину бульвара.

— Звони в колокола, Мнате! — закричали дети, снова окружив человечка.

И Мнате послушно изобразил звон трех колоколов.

— Бом, бом, бом!

— А сейчас, как кукушка, Мнате! — потребовал мальчик с собакой.

— Отстаньте, что вам от меня надо?!

— Прыгай через него, Ревна! — закричал мальчик.

Мнате не успел присесть и лишь испуганно втянул голову в плечи. Овчарка прыгнула и больно задела его лапой. Мнате упал. Дети захохотали.

Ева сорвалась с места и помчалась мимо гуляющих пар.

— Оставьте его, оставьте его! — гневно крикнула она детям.

Мнате все еще лежал под фонарем. Ева присела рядом с ним и вытерла ему лицо платком. Мнате поднял веки. Наивно и благодарно взглянул он на Еву своими прозрачными голубыми глазами.

Спиридон подошел к Еве и поднял ее на ноги.

— Все на тебя смотрят, Ева! Неудобно!

Ева не ответила ему.

А тем временем Мнате встал, старательно отряхнулся и, втянув голову в плечи, ушел своей дорогой.

Спиридон отворил дверь и пригласил Еву зайти в лавку.

— Вот наш магазин, Ева! — сказал он, еле сдерживая радость. И показал ей прогибающиеся под тяжестью разных товаров полки и несгораемый ящик, в котором прячут выручку.

— Дарчо уверяет, — продолжал Спиридон, — что не пройдет и двух лет, как я покрою все расходы и верну долг Мации. Потом уж пойдет чистая прибыль...

Ева подошла к окну, выглянула на улицу. Скрипнула дверь.

На пороге стоял высокий и очень худой молодой человек. По лицу Спиридона пробежала тень, но в следующую минуту он уже бросился к вошедшему и, обняв гостя, повернулся и, не скрывая восторга, указал на Еву:

— Видишь, это моя жена, Ева!

— Молодец, Спиридон! Много же ты успел за мое отсутствие! — Арчил с интересом и удивлением глядел на Еву.

А Ева снова подошла к окну.

— Ева! — воскликнул Спиридон с таким чистосердечным радушием и простотой, будто только и ждал прихода гостя и теперь счастливее его на свете нет человека. — Чего же ты стоишь? Накрой-ка поскорее на стол.

Ева обернулась, взглянула на Спиридона. И от этого ее взгляда он застыл на месте. А Арчил пошел к двери. Спиридон бросился его останавливать, снова впадая в роль радушного хозяина.

— Нет, нет, Арчил! Ни в коем случае!

Он так умолял его остаться, словно единственный Арчил мог благословить их сомнительное счастье.

Заиграли дудуки.

И вот они уже сидели за накрытым столом — Спиридон, Арчил и Ева. На столе — шашлыки на вертелах, кувшин с вином. Спиридон без умолку болтал, счастливо и беспечно. Вино, видимо, сделало с ним свое дело.

— Ешь, друг, ешь досыта, наголодаешься, небось, по тюрьмам.

— До следующего раза все равно не хватит... — сказал Арчил и с улыбкой поглядел на Еву.

— Вай, Арчил! — продолжал Спиридон. — Почему именно ты должен исправить этот мир! Неужели то, чего ты добьешься, стоит слез твоей матери? Не зря говорят: кувшин разбивается по дороге к роднику!

— Вот именно, по дороге к роднику! — сказал Арчил и внимательно взглянул в глаза Спиридона.

— Веселей, ребята! — крикнул тот музыкантам и, подняв бокал с вином, обратился к Еве: — Чтоб вместе состариться! — и выпил до дна. Потом дал знак Еве, что пора нести сладкие блюда. Ева послушно встала, взяла с прилавка небольшой деревянный поднос и пошла к полкам.

— Спиридон, — произнес Арчил уже другим тоном, — в этой лавке есть погреб?

— Допустим, есть! — вдруг вспыхнул Спиридон. — Допустим, есть! Но учтите, я в эти игры уже не играю. Теперь я в стороне! Я свою справедливость уже установил!

— Что ты установил?.. — сквозь зубы процедил Арчил. — На черта тебе сдалась эта лавка, если она ничему не послужит?

— А чему служишь ты?! — взорвался Спиридон. — Революция! Революция! А сам цыпленка зарезать не можешь! Здоровы вы чужими руками жар загребать!

Вино все больше и больше разбирало Спиридона.

— Не хочу я больше с вами, — закричал он вдруг. — Не хочу!.. Какого черта вы снова толкаете меня на это? Крови вам надо?.. Руки по кандалам соскучились?.. С меня хватит!.. Валитесь-ка вы к такой-то матери!..

Подошла Ева и стала расставлять сладости. Спиридон разом успокоился, улыбнулся и, повернувшись к музыкантам, крикнул:

— Ну-ка, ребята, сыграйте «лекури».

Музыканты заиграли.

Не глядя на Арчила, Спиридон встал из-за стола и, раскинув руки, пошел по кругу. Вся его злость, жажда счастья, бесшабашность его натуры вылились в этом лихом, яростном танце. Вот он застыл перед Евой и, склонив

голову, пригласил ее: Ева опустила глаза. Спиридон как ни в чем не бывало сделал еще один круг и остановился перед ней.

Ева сидела не шелохнувшись.

Спиридон властно схватил ее за руки и рванул вверх. Будто от того, станет она сейчас с ним танцевать или нет, зависело счастье всей его жизни.

Но Ева не двигалась с места.

Распаляясь все больше и больше, Спиридон заорал в приступе гнева:

— Разними руки! Слышишь ты, слышишь, что я тебе говорю?

И тут Арчил встал и резко потряс Спиридона за плечо. Спиридон ошалело обернулся. Шинель съехала с плеча Арчила, и из ее внутреннего кармана посыпались на пол брошюры. Спиридон схватил брошюру и, как-то болезненно сморщившись, сказал:

— Вот что ты мне принес! Хороший подарок нам на свадьбу!

— Если в этой книге помнется хоть один листок, — сквозь зубы проговорил Арчил, — ты дорого заплатишь за это!

В комнате воцарилась тишина.

Спиридон раскрыл брошюру и прочел:

— «Призрак ходит по Европе... Призрак коммунизма», — и вдруг затих, будто ощутил дуновение знакомого ветерка. Видно, что-то взволновало его душу и заставило вспомнить прочувствованное и пережитое в былые годы.

— Нет, Арчил, этот призрак так и останется призраком... — неожиданно печально проговорил Спиридон.

Арчил с презрением выхватил из его рук брошюру и сунул ее в карман шинели.

Снова воцарилась тишина. И вдруг с улицы донеслись какие-то странные звуки. Все обернулись к окну.

За окном стоял Мнате и, улыбаясь своей чистой, грустной улыбкой, чирикал по-птичьи.

А вот и дом Спиридона. Маленький, втиснутый между домами, расположенными вблизи базара, с крохотным, с носовой платок, неухоженным двориком, половину которого занимает плетеный курятник.

Ева в темном платье сидела у низкого, выходящего на улицу окошка. Она оживленно и весело смотрела на звонаря, который свистел, подражая голосам птиц.

— Сойка, настоящая сойка, — удивлялась Ева.

Мнате засвистел, как скворец. Ева рассмеялась, наверное, впервые после смерти Георгия.

Мнате закуковал, как кукушка. Потом изобразил пение каких-то других птиц.

— Это горлица, — радостно воскликнула Ева. — Они, как ласточки, вестницы весны.

Звонарь почувствовал, что Ева рада ему, и им овладело вдохновение. С подлинным артистизмом стал подражать он пению разных птиц.

— Жаворонок! — узнала Ева. — Как он мечется с места на место, чтоб запутать след и спасти своих птенцов...

Мнате заухал, как филин:

— Ух, ух...

И вдруг снаружи раздался ответный свист. Ева выглянула на улицу и увидела Арчила, он стоял, окруженный своими учениками. Арчил посмотрел вверх на Евины окна, увидел ее и улыбнулся. Из-за плеча Евы выглянул звонарь и весело засвистел скворцом. Арчил засвистел в ответ. Ученики в восторге принялись свистеть на разные голоса. Вдруг Ева отошла от окна. Застыла посреди комнаты... и бросилась к выходу...

Ева быстро шла вверх по улице, которая взбиралась все выше и выше на гору. Наконец показался лес, Ева остановилась, вздохнула полной грудью и вошла в чащу, как в собственный дом. Вдруг послышались чьи-то шаги. Ева оглянулась. По полю к лесу бежал Арчил с палкой под мышкой. Высокий, худой, он смешно вскидывал свои длинные ноги. Завидев Еву, замедлил шаг.

Ева хмуро подняла на него глаза. Он остановился в растерянности.

— Соскучилась по лесу, — сказала Ева.

— Я вас понимаю, — улыбнулся Арчил. — В тюрьме все время мечтаешь хоть разок полежать на траве... а потом хоть смерть.

— В тюрьме, — сказала Ева задумчиво, —

человек замурован в четырех стенах... А я никак двери не приучусь запирать на замок. Нет, я бы тут же погибла в тюрьме.

— Не погибла бы... если б у тебя была цель, — покусывая травинку, сказал Арчил. — У человека должна быть цель, Ева. Тогда он все вынесет.

— Ненавижу, ненавижу! — с неожиданной яростью закричала вдруг Ева.

Арчил взглянул на нее с удивлением.

— И дом, и двор, и лавку — все ненавижу! — глаза Евы потемнели от гнева. — Никогда не привыкну! И не хочу привыкать!

Ева с силой в сердцах ударила кулаком по стволу дуба. И так же внезапно утихла, как вспыхнула. Арчил резким ударом палки поддшиб прошлогодний желудь.

Вдруг совсем рядом засвистел дрозд. Ева подняла голову.

Арчил рассмеялся:

— Как ловко он подражает нашему звонарю.

Рассмеялась и Ева. Они стояли рядом под столетним дубом, вслушивались в пение дрозда и смеялись.

Вдруг Ева умолкла, повернулась и пошла прочь, даже не взглянув на Арчила. Арчил смотрел ей вслед, пока она не скрылась из виду, потом упал навзничь и стал глядеть в небо.

Ева бросала белье в большой стиральный таз. Внизу хлопнула дверь, и послышались шаги. Ева с маху опрокинула в таз ведро воды. Не найдя Еву в комнате, Спиридон вошел в кухню и с улыбкой протянул ей изящно свернутый кулек с сушеными фруктами. Ева посмотрела на него через плечо.

— Я голоден! — сразу помрачнел Спиридон и кинул кулек на стол.

Ева, не торопясь, вытерла о передник мокрые руки и стала собирать на стол.

— А ты? — сказал Спиридон, увидев, что она поставила только одну тарелку с хашламой.

— Я не хочу, — ответила Ева и присела на краешек стула.

— Наши желания никогда не совпадают, — невесело ухмыльнулся Спиридон и налил вина. — Хоть стакан себе поставь.

— Ты же знаешь, что я не пью.

Спиридон вскочил, достал из шкафа стакан, поставил его перед Евой и наполнил вином.

— Выпьем за нашу совместную жизнь. Чтоб мы долго прожили вместе...

Ева подняла свой стакан и вдруг, будто что-то вспомнив, спросила:

— У этого человека... нет никого, кроме матери?

— У какого?

— Ну, который был у тебя.

— У Арчила?

Спиридон ожил, ведь Ева не часто баловала его разговорами.

— Одна мать у него, и та месяцами торчит у тюремных ворот.

— А что, его много раз арестовывали?

— Не сосчитать! Первый раз — когда мы были в восьмом классе. А сейчас, думаешь, он надолго вышел? Он ведь не угомонится, и опять его заберут, — говорил Спиридон, смачно пережевывая вареное мясо. — И снова останется тетя Машо одна-одинешенька.

— Гляди-ка! А ведь непохож на несчастного. — Ева встала, унесла пустую тарелку и улыбнулась своим мыслям. — Такой веселый!..

— Ты говоришь — веселый, а он, небось, все книжки на свете прочел. Таких умных днем с огнем не сыщешь!.. Он отродясь таким был, а без меня шагу не мог ступить. — Спиридон самодовольно улыбнулся и снова налил стакан. — Сама же видела. Куда он пришел из тюрьмы? Прямо ко мне!..

— А ты от него отступился?!

Спиридон чуть было не вспылил, но сдержался и, немного помолчав, сказал нарочито спокойно:

— Выпьем за нашу совместную жизнь, Ева.

— Будь здоров, — сказала Ева и поднесла стакан к губам.

— Будем здоровы, — внятно выговаривая каждое слово, сказал Спиридон. Ева отпила глоток и хотела было поставить стакан, но Спиридон схватил ее за руку. Вино пролилось на стол.

— Обмакни туда хлеб и выпей за упокой души своего покойника... — сказал он глухо.

Ева резко встала, принялась вытирать пролитое вино.

Спиридон схватил ее за плечи и, стараясь заглянуть ей в глаза, тихо спросил:

— Что тебе от меня надо?

— Ничего... ничего мне не надо от тебя, — с горечью вздохнула Ева.

— Но почему... Почему?

Ева стряхнула его руки с плеч и пошла на кухню. И едва она снова занялась стиркой, как, хлопнув дверью, вошел Спиридон.

— Думаешь, я не понимаю, ты придумываешь всякие дела, чтобы не быть со мной!

Ударом ноги он сшиб с табурета таз, сбросил на пол бак с горячей водой и снова схватил Еву за плечи.

— До каких пор это будет длиться? — закричал он яростно. — Слышишь, до каких пор?

Пар от растекшегося по полу кипятка заполнил маленькую кухню, словно туман спустился. А Спиридон, совсем обезумев, схватил Еву и повалил на задвинутую в угол скамью.

Ева упала навзничь и лежала с таким безразличием, что Спиридона охватило отчаяние.

— Из дерева ты или из камня?! — голос его сорвался. — Душу мне истерзала... Душу!

Спиридон вытер ладонью мокрые губы и отвернулся от Евы.

В прокуренном зале духана Дзвело, как обычно, шел пир горой — здесь людно и шумно.

— Кинтоури! Кинтоури! — закричал кто-то. Грянуло кинтоури.

Остроплечая, в темном платье Святоша, та самая, что выпросила у Спиридона красного петушка, встала и под дуэт зурны и дудуки, расточая улыбки, пошла по кругу.

Спиридон хмуро сидел за отдельным столиком, невесело опрокидывая одну стопку за другой, — он впервые переступил порог духана.

А Святоша, танцуя и зазывно поглядывая на Спиридона, поставила себе на голову поднос, на поднос бутылку с вином и, играя поджарыми бедрами, проплыла совсем близко от него, бросила в круг, на пол, шелковый платок, снова подскочила к Спиридону и воскликнула:

— Чтоб вам всем сгореть, мужчины!

Потом она, соблазнительно изогнувшись, наклонилась так низко, что одними губами сумела поднять платок с пола. Гости ожидали этого трюка и одобрительно захлопали. А Святоша, танцуя, подошла к Спиридону и повязала платок вокруг его шеи, как своему избраннику. А потом она властно взяла его, вконец растерявшегося, за руку и уволокла из зала.

Мать Арчила и Ева сидели посреди комнаты и шили лоскутное одеяло.

— Этот подойдет сюда, верно? — спросила Ева, показывая старушке треугольный бордовый лоскуток.

— Раскинь несколько бордовых по кругу, и получится цветок, — сказала тетя Машо.

Не найдя нужных лоскутков, Ева встала и пошла к балкону, где в сундуке лежала целая куча разноцветных тряпиц.

В приоткрытую балконную дверь была видна большая комната, где Арчил занимался со своими учениками. Ребята сидели кто где, одни на тахте, другие на подоконниках. Арчил ходил между ними и взволнованно говорил:

— Из всего юридического хаоса, в который инквизиторы загнали Джордано Бруно, до нас дошли только слова обвиняемого: «Вы испытываете больше страха, вынося мне приговор, чем я, выслушивая его».

Ева долго, слишком долго рылась в сундуке, вслушиваясь в слова Арчила...

— Человечество простило Галилею его слабость, человечество не простило инквизиции ее силу.

— Ева! — позвала тетя Машо.

Ева нашла наконец нужные ей лоскутки.

— Когда говорит Арчил, его всегда хочется слушать, — сказала она, как бы в оправдание своей медлительности.

Тетя Машо скептически покачала головой:

— Умный-умный, а толку чуть! Ни жены, ни детей! А без детей разве это жизнь?

Руки Евы замерли.

Тетя Машо поняла, что своими словами, сама того не желая, она больно ранила Еву.

Какое-то время они молча шили, потом тетя Машо заговорила вновь:

— Покажи-ка... здесь разложи в ряд черные с желтыми...

Ева стала перебирать лоскутки.

— ...Все еще у тебя впереди, Ева. Не бойся...

Не найдя нужного цвета, Ева откинула в сторону лоскутки и снова пошла к сундуку.

Голоса Арчила уже не было слышно. Ева переворошила весь сундук и вдруг увидела под тряпьем пачку бумаг. Взяла одну. На листе крупным шрифтом был напечатан текст прокламации. Ева медленно, повторяя отдельные слова, стала читать вслух:

— «Кто, как не крестьянин, пашет землю и превращает ее в зеленый ковер, кто строит деревни и трудится день и ночь в поте лица своего, кто кормит и поит все человечество? И именно крестьянство сегодня угнетено и подавлено, голодает и влачит жалкое существование. Тут и камень заговорит. Наша цель — уничтожить социальную несправедливость, угнетение и рабство. Наша цель — создавать условия для рождения нового человека».

Ева задумалась. Потом положила листовку назад в сундук и прикрыла ее лоскутками. В задумчивости вернулась она в комнату.

— Давай-ка растянем и посмотрим, что у нас получилось, — предложила тетя Машо.

Они встали и растянули сшитый верх одеяла. В комнату вошел Арчил. Увидев, чем они заняты, улыбнулся женщинам.

— Опять приданое мне собираешь, мама? — сказал он весело и, схватив охапку пестрых трапок, подбросил их в воздух.

Тетя Машо рассердилась на него, как на маленького, шлепнула его по руке, сложила одеяло и вынесла из комнаты. Ева и Арчил остались одни. Ева принялась подбирать с пола лоскутки, Арчил подошел к окну.

— Кто пашет землю и превращает ее в зеленый ковер... — вдруг повторила Ева. — Красивые слова.

Арчил сразу же обернулся.

— Только красивые?

— И вы всерьез думаете, что в мире не будет ненависти?

Сразу поняв, что она имеет в виду, Арчил улыбнулся.

— Да, думаю, — сказал он убежденно.

Ева снова погрузилась в невеселые мысли.

— А если...

Арчил ласково смотрел на нее.

— Но ведь ненависть — это когда нет любви, — сказала она чуть слышно.

— А в новом обществе человек будет жить только с тем, кого любит!

Теперь улыбнулась и Ева, и улыбка эта была скорее улыбкой превосходства.

— Слишком уж просто вы кроите!..

В комнату быстро вошла тетя Машо, ни на кого не глядя, подошла к тахте, влезла на нее, сняла с гвоздя старое охотничье ружье и, протянув Арчилу, решительно сказала:

— Сперва убей свою мать, а уж потом садись в тюрьму!

— Мама, мама!

Арчил сгреб в свои объятия маленькую тетю Машо с ружьем в руках и закружил по комнате.

— Что тебе от меня надо, мама?

— Ты в окно посмотри, дурак, — разозлилась тетя Машо, — там опять этот шпион стоит из полиции.

Арчил опустил тетю Машо на пол, взял в руки ружье и подошел к окну.

Внизу действительно стоял какой-то тип, и, словно почувствовав, что его заметили, он быстро юркнул за угол.

Тетя Машо в отчаянии махнула рукой.

— Уходи, Ева.

Не успела Ева сойти вниз, как в подъезд вошли двое полицейских. Она замерла, припав к перилам. Взглянув мимоходом на Еву, полицейские быстро поднялись на второй этаж.

Ева вышла на улицу и притаилась за калиткой дома напротив.

Не прошло и нескольких минут, как полицейские вывели Арчила.

— Не горюй, мама, я скоро вернусь, — крикнул Арчил тете Машо, которая, не таясь, плакала на балконе.

Ева долго глядела ему вслед.

Геркулес и Омфала целуются вытянутыми губами...

На постели под этой дешевой ободранной олеографией лежал Спиридон. Засунув руки под голову, он глухо, с усилием разговаривал

со Святошей, которая, сидя с ним рядом, натягивала на ноги красные чулки.

— И ты считаешь, что это возможно?

— Конечно, возможно, — буркнула Святоша.

— Да как же это так? — переспросил Спиридон. — Предпочесть мертвого живому?

— Да, да! — зло крикнула она.

Святоша встала, подошла к подоконнику, взяла из банки щепоть зерна и кинула его в клетку на окне.

— Моя покойная мамочка мне дороже всех на свете, — громко всхлипнула Святоша.

Скворец в клетке принялся за зерно.

— А как ее звали? — спросил Спиридон.

— Звали как звали.

Святоша заметалась по комнате и принялась собирать разбросанную по полу одежду.

— Не мне произносить ее имя! Прости меня, господи!

— Мама! Мама! — произнес скворец человеческим голосом.

Вдруг Святоша схватила Спиридона за плечи, вытолкнула в коридор и швырнула ему вслед сперва суконный пиджак, а потом башмаки. С маху захлопнула она дверь, вытащила из-за пазухи нательный крестик, поцеловала его и истово запричитала:

— И-и, господи!.. И-и, что же ты не уберег меня!.. И-и, что же я забеременела от него?..

Вдали на холме стояла маленькая полуразрушенная часовня. А под холмом росло чудотворное раскидистое дерево, все расцвеченное подвязанным к веткам разноцветными кусками материи. К дереву робко подошла высохшая бедно одетая женщина. Под мышкой она несла большого красного петуха, который время от времени громко кукарекал. Женщина вытащила из кармана юбки белую тряпку, бережно подвязала ее к ветке, опустилась на колени и без выражения заговорила:

— Пожалей бедную Мелано, чудотворное дерево, не уподобь ее высохшему суку, сохрани живые ростки на ее корнях. Муж меня поедом ест, и свекровь моя, и золовка. Ты мол, у нас, как гнилой орех. Не красавца же я у тебя прошу златокудрого, пусть хоть вроде меня будет, заскорузлый, пусть, как огородное пугало, слепленный из такой же грязи, как и я. Лишь бы он был. Ну и что же, что я не смогу растить его в довольстве. Я отдам ему свой последний кусок и одену в свои лохмотья...

По землистому истощенному лицу женщины текли слезы.

Две старухи в черном подвели к дереву красивую пятнистую корову с зажженными свечами на рогах, за ними бойко шагала толстая полногрудая молодая женщина. Прижав ладони к щекам, стояла Ева. Губы беззвучно шептали мольбу.

Бьет барабан. Резко звучат дудуки. На городской площади сооружены подмостки. Агитбригада разыгрывает политический спектакль.

— Вперед, заре навстречу,
Товарищи в борьбе,
Штыками и картечью
Проложим путь себе. —

азартно поют молодые артисты.

На сцену в панике выбегают плакатно одетые «угнетатели народа». Их преследует колесница «народного гнева». На ней в воинственной позе стоят рабочий и крестьянин с молотом и серпом.

— Хватит! Довольно вы крови попили,
Колеса истории вас раздавили!

Декламирует ведущий, и шесть девушек в красных платьях, изображающие коней революции, влекут за собой колесницу, под колесами которой барахтаются поверженные враги.

Потом с пением «Интернационала» вся агитбригада во главе с музыкантами спрыгивает с помоста и устремляется по улицам городка, увлекая за собой многих зрителей.

Вдруг повалил густой снег и порывистая поземка погнала белые хлопья по мостовой. По узкой улочке спустилась на площадь сухонькая старушка с кошелкой в руках. Она подошла к одной лавке, потом к другой — все двери были на замке. Навстречу ей с пением маршировала агитбригада.

— Дружней, друзья! — выкрикивал ведущий.

Старушка прижалась к стене дома и приложила дрожащие пальцы к губам. Потом она засеменила к ведущему и схватила его за рукав.

— Говорят, некрещеные идут? — спросила она в испуге.

— Говорят, бабуля, говорят! — засмеялся ведущий.

Старушка сокрушенно покачала головой:

— Неужто правда, некрещеные?

Она растерянно стояла посреди площади и глядела вслед поющему отряду.

Возле тюрьмы — людское море. К самым воротам пробилась тетя Машо, рядом с ней — звонарь Мнате. В толпе мелькнуло и Евино лицо. Заметив тетю Машо, она попыталась пробиться к ней. Но в этот момент отворилась дверца в железных воротах и на площадь по одному стали выпускать заключенных.

Машо вся сжалась в комочек. Она смотрела не на двери тюрьмы, а на звонаря, который, как ребенок, радовался каждому выходящему на волю. И вот, наконец, на волю вышел Арчил.

Тетя Машо бросилась к сыну и, рыдая, прижалась лицом к его заросшей щеке.

Издали смотрела на них Ева.

На стену бывшего городского Совета Арчил прибил дощечку. На ней аккуратно была выведена надпись: «Ревком».

Арчил вошел в предназначенный для него кабинет. Здесь царил страшный беспорядок, повсюду были разбросаны конторские книги, бумаги. Арчил снял пиджак, повесил его на спинку стула и отворил окно. Порыв весеннего ветра ворвался в него.

Георгий вбежал в дом. Бросил на пол вязанку дров, схватил керосиновый бидон, выдвинул ящик стола, достал деньги, взял несколько рублей, а остальные положил обратно.

Георгий бежал вниз под гору. Дорога шла по краю глубокого оврага.

В магазине у прилавка стояли несколько человек. Молодой вихрастый продавец Анзор усмехнулся, услышав вопрос покупателя: «Есть у тебя квашеная капуста или что-нибудь кислое?» — и ответил:

— Из кислого есть только характер, могу уступить по дешевке.

— Ну и болтун ты, Анзор! — обиделся покупатель. — Никогда по-человечески не ответишь.

Георгий подошел к прилавку и, чтобы избежать насмешек продавца, выпрямился и, высоко подняв голову, с достоинством произнес:

— Здравствуйте!

— О! Пришел молодец! — воскликнул Анзор и поинтересовался.— Как поживаешь? Ну что Ева? Что тебе велела купить?

— Три литра керосина, кило сахару, кило риса, два куска мыла, десять свечей, катушечные нитки — черные и белые.

— Вах, вах, молодец! — воскликнул Анзор. — Ничего не забыл.

Анзор сложил покупки в рюкзак мальчику.

— Как ты все это потащишь, парень? Тяжело ведь будет, а?!

Георгий упрямо мотнул головой.

Анзор налил ему в бидон керосину, усмехнулся:

— Ну, сохранили на века каменный забор?

— Наливаешь? Вот и наливай! — угрюмо буркнул Георгий и направился к выходу.

— Вот несчастные, старая да малый! И ведь по своей вине!

Георгий обернулся и внятно произнес:

— От несчастного слышу!

— Вах! Еще не вылупился, а уже пищит.— Анзор покачал головой и улыбнулся.

Выйдя из магазина, Георгий остановился и поглядел на шоссе. Внизу на дороге показался городской автобус. Георгий побежал ему навстречу. Нетерпеливо осмотрел сошедших пассажиров... Когда все вышли, он постоял еще секунду, словно не веря, что к нему никто не приехал. Потом пошел по дороге, ведущей в деревню. Загремел гром, начался дождь...

На колокольне часовни Мнате звонил в колокола. Сначала ударил в большой колокол, потом в средний, и наконец затрезвонили маленькие.

С часовни был виден весь город под черепичными крышами, собравшиеся в группы люди.

Мнате смотрел вниз и дергал веревки колоколов.

По улице шагали два очень молодых парня в кожанках. Услыхав колокольный звон, они пе-

реглянулись и направились к часовне быстрым шагом. Парни поглядели на Мнате снизу, что-то закричали ему.

А Мнате продолжал самозабвенно звонить в колокола.

— Прекрати звон! Сходи вниз, ты...— громко крикнул один из парней.

Мнате только глянул на них и улыбнулся.

— Ты что, еще издеваешься над нами? Прекрати сейчас же! Эй ты, бородавка! — разозлился тот, кто был повыше ростом.

А Мнате продолжал звонить то в большой, то в средний, то в маленький. Он звонил до тех пор, пока в колокол не попала пуля. Тогда Мнате остановился и посмотрел вниз.

Но внизу уже никого не было. Звонарь удивленно оглядывался по сторонам.

Но тут на колокольню ворвались взбешенные парни в кожанках.

— Издеваешься над нами, падаль!..— закричал высокий парень.

Мнате в страхе прижался к перилам. Парни пошли на него.

— Хотите, почирикаю,— вдруг, вытянув вперед руки, жалобно предложил Мнате.— Я хорошо умею, по-всякому...

Парни опять переглянулись.

— А ну! — приказал долговязый.

И Мнате принялся свистать по-птичьи. Он то чирикал, как воробей, то трещал, как сорока...

— А теперь валяй, как орел,— потребовал коротышка.

Мнате напрягся и издал гортанный орлиный клекот.

Парни одобрительно ухмыльнулись.

— Ага! —оценил высокий.— А теперь, как соловей...

И Мнате, вкладывая всю душу, засвистел по-соловьиному.

— А теперь, как жар-птица! — не унимался долговязый.

Мнате растерянно заморгал и умолк.

— Не можешь? — с угрозой спросил долговязый.

Мнате втянул голову в плечи и прерывисто задышал.

— Не умеешь! — заорал коротышка и даже как-то неожиданно для себя выхватил из кобуры наган и выстрелил. Мнате откинулся на перила звонницы и бездыханный рухнул на пол.

— Умер, что ли? — неуверенно проговорил коротышка.

— А он точно поп? — испуганно спросил долговязый и попятился к лестнице.

Коротышка, полуоткрыв рот, не мигая, глядел на мертвого звонаря.

Ева бежала по мощенному булыжником спуску, пересекла городскую площадь, промчалась вдоль крепостной стены и, добежав до ограды часовни, приоткрыла калитку...

Ева торопливо поднялась вверх по узкой крутой лестнице и, задыхаясь, взошла на колокольню. Вокруг была разлита такая тишина, будто несколько часов назад здесь ничего и не произошло. Снизу гулко доносились звуки шагов. Кто-то поднимался по каменным ступеням. Ева замерла в ожидании.

Наконец в проеме появился Арчил.

— Ева! — Арчил сделал к ней несколько шагов. Ева отступила.

— Послушай, Ева!

Все так же глядя в глаза Арчила, Ева продолжала отступать к лестничному проему.

— Выслушай меня!

Ева нащупала ногой ступеньку.

— Я потрясен не меньше тебя! Поверь, Ева! — закричал Арчил в проем.

Каменные стены узкой лестницы глухим эхом вторили его голосу.

— У меня болит сердце за Мнате... И мне жаль тех парней, Ева! Они думали, что борются со злом... а сами сотворили зло. Теперь они будут наказаны... Послушай, Ева! Когда расшатан фундамент и все рушится, кто-то погибает под обломками. К великому сожалению! Я скорблю об этом больше, чем ты, поверь!

Ева не отзывалась, ощупью быстро спускалась вниз.

— Но разрушение идет во имя того, чтобы у нас восторжествовала справедливость!..

Лестница кончилась, и Ева вышла на ослепительный свет солнечного дня. В дверях часовни появился Арчил. Он зажмурился от яркого света и молчал. Молчала и Ева. И ей

вдруг почудилось, что и там, в гулком лестничном пролете он так же не произнес ни слова. А, может быть, все-таки сказал?..

Она отвернулась и стремительно пошла прочь от Арчила.

Над камином в зале Евиного дома висит нарисованное художником-самоучкой изображение Белого Георгия (эту картину художник рисовал на церковном празднике). Под копытами вздыбленного коня корчится дракон. На коне сидит ясноликий рыцарь, пронзающий чудовище мечом.

Ева устроилась тут же на тахте. У ее ног плетеная корзина с козьей шерстью. Георгий сидит на табурете, и они вдвоем свивают из козьей шерсти толстую веревку.

Георгий вдруг поднял голову и грубо спросил:

— Почему же ты осталась, когда все ушли?

— Не я одна. И бедный Саба тоже остался. Все тренькал, тренькал на своей пандури, отводил душу,— сказала она, словно не слышала резкости тона мальчика.

— А что им все-таки надо было от вас?

— Да ничего, наоборот, они хотели нам хорошего, ты и сам знаешь, что там, внизу, жить намного легче, чем в горах. «Крохотные горные деревушки задерживают выполнение общего плана,— повторила она кем-то сказанные слова,— мы внизу уже урожай собираем, а вы только еще землю пашете».

Ева грустно улыбнулась.

— Значит, ты одна любила деревню? Всегда тебе больше всех надо.

— Иногда одной любви недостаточно, — миролюбиво отозвалась Ева и снова принялась свивать веревку. — Некоторые вещи надо понимать умом. Надо знать: так уж повелось от века, что должны быть в Грузии и горы, и долы, и люди должны жить повсюду, и должны летать у нас и орлы, и ласточки. Ну и что же с того, что внизу жить легче?! Суетиться не надо, мой мальчик, вот что!..

Белая овчарка, лежавшая у Евиных ног, отвернула морду в сторону, словно подумала: твердят все одно и то же, никогда от них ничего нового не услышишь.

— А Анзор говорит: «Бедные вы, ни огурцы у вас не растут, ни помидоры!» — погладив собаку, сказал мальчик.

— Огурцы... Помидоры... — усмехнулась Ева и привычными движениями закрутила веревку. — А что нам днем солнце светит, а ночью луна... А эти дремучие леса?.. А лавины? А ущелья, в которых гудит ветер... Этого тебе мало? Ну, скажи, Георгий, бедные мы?..

Георгий исподлобья серьезно глядел на бабушку, но не выдержал и рассмеялся.

Снаружи послышались какие-то звуки. Георгий вскочил и выбежал во двор.

Кто-то поднимался в гору, с трудом преодолевая осыпь на подъеме.

Молодая Ева шла вниз по узким, крутым улицам городка. Подошла к притаившемуся в липовой роще дому, секунду помедлила и, собравшись с силами, открыла дверь.

Посреди комнаты стоял духанщик Дзвело. Его окружили женщины, был тут и местный поэт Лазро.

— Честили они меня по-всякому — с отчаянием рассказывал Дзвело.— Пережиток, мол, ты темного прошлого. Теперь конец — никакой торговли телом не будет.

На секунду воцарилась тишина. Женщины растерянно уставились на Дзвело.

— А ты, небось, стоял, как осел! — вдруг обрушилась на него Святоша. Прижав к себе кричащего младенца, она пихнула ему в рот грудь и крикнула: — Сказал бы им: в этом мире и так все продается и покупается!

— Пропала моя головушка,— всхлипывал Дзвело.— Прочисть, говорят, уши! Эра... эра пришла! Что еще за эра такая, пропади она пропадом,— он беспомощно развел руками.— Ревком все пальцем мне грозил, закрываем твое заведение.

— А ты бы сказал ему: закроете заведение, мужики нам на улице подолы задирать станут,— возмутилась Овечка.

— Не знаю я вашу эру-меру. Никогда еще мир не обходился без милашек,— поддержал ее Лазро.

— Все я им сказал. Изобразил вас такими пасхальными ягнятами, а они ни в какую: боремся за чистоту и будем бороться!

— Разрази гром их чистоту и твою тоже! — завизжала Лакомка.— Мы-то знаем, чем ваша чистота пахнет.

— Пойди к ним и наотрез откажись.

Дзвело вдруг вскочил, помчался к противоположной стене и палкой сшиб с крюка «Геркулеса и Омфалу». Картина с грохотом упала на пол, посыпались осколки стекла.

Поступок Дзвело вызвал новую волну возмущения.

— Слыханное ли дело! Всю жизнь работали, а сейчас что же... Камни тесать?..— растерянно пробормотала Святоша.

— Чего умеем, то и делаем. Мы же не дармоедки какие-нибудь!

— Ребенка хоть пожалей! — свирепствовала Святоша. — Хорошо, я уйду. Но ее я оставлю тебе на память. На, воспитывай! — И она сунула малютку в руки оторопевшего Дзвело. Девочка заплакала.

Невольная свидетельница всей этой сцены, Ева прикрыла за собой дверь и шагнула в сторону духанщика. Она не могла оторвать глаз от плачущего ребенка.

Все сразу поняли, зачем она пришла. Дзвело тупо уставился на Еву, потом перевел взгляд на Святошу и подмигнул ей. Та замерла на миг, но уже через секунду криво усмехнулась:

— Яловой корове теленка захотелось! На-ка подержи, посмотрим, подойдет ли она тебе?

Дзвело протянул Еве ребенка. Ева как бы не слышала издевательского тона Святоши, она взяла девочку, прикрыла шалью ее голые ножки и попочку. Ребенок притих. Ева попятилась к дверям и едва слышно спросила:

— Можно ее забрать?..

Но Святоша вдруг бросилась к Еве и вырвала ребенка из ее рук. Атмосфера в комнате накалилась, все почувствовали, что происходит нечто значительное.

— Разве ты не жена Спиридона? — спросила Лакомка сладеньким голоском. От этих слов Святоша окончательно взорвалась:

— Жена Спиридона! Жена! Небось, думаешь, весь мир твой? Только ты можешь быть матерью? На-ка, выкуси! — и протянула Еве крепко сложенный кукиш. Потом вдруг разрыдалась и, громко всхлипывая, бросилась к шкафу, вытащила оттуда узелок с детскими вещами и принялась одевать девочку.

— Ты думаешь, я не понимаю, что значит быть матерью! — вдруг крикнула Ева. — Но... мне сказали, что дом этот закрывают... — голос ее пресекался от волнения. — И я подумала, что будет с девочкой... Не осталась бы она во грехе на всю жизнь!

В зале воцарилась такая тишина, что даже ребенок перестал плакать. Святоша замерла и уставилась на Еву. Ева пошла к дверям.

— Дочь, Святоша, не жалей, отдавай ее скорей, — пел Лазро. И сразу же поднялся невообразимый ор.

Лакомка и Овечка с воплями набросились на Святошу:

— Каким местом думаешь?

— Хочешь, чтоб девчонка в разврате выросла, чтобы вроде нас была?

— На себя наплевать, хоть ребенка пожалей, — веско подытожил Дзвело и подошел к Еве: — Ты ведь знаешь, какое бесценное сокровище — ребенок?

Ева растерянно взглянула на Дзвело. Но он в упор глядел на массивное золотое кольцо на ее пальце. Ева поняла его взгляд и тотчас же сняла кольцо. Дзвело спокойно его взял, подошел к Святоше и отдал кольцо ей.

Ева нервным движением сорвала с себя золотую цепочку и положила ее на стол перед Святошей. Спрятав кольцо и цепочку в карман, Святоша сердито сунула Еве ребенка. Взяв девочку на руки, Ева отступила к дверям. Святоша шла за ней следом, яростно крича:

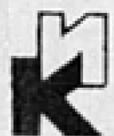
— Ну, смотрите, если хоть волосок упадет с головы ребенка, я вас в бараний рог согну!

— Ну и мать — ума палата, отдала дитя за злато, — пропел Лазро.

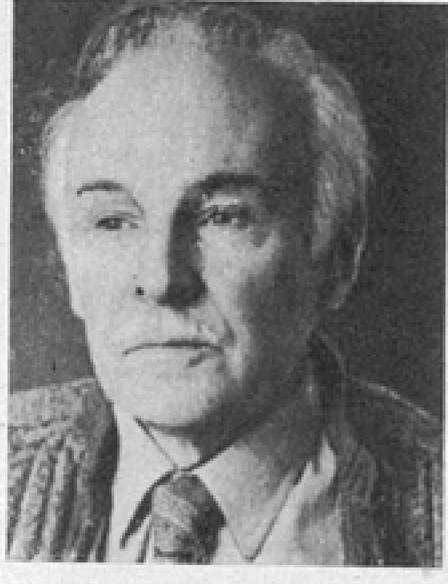
С ребенком на руках Ева быстро шла вверх по крутой каменистой улице. Девочка плакала.

Ева замедлила шаг, прижалась щекой к прохладной щечке ребенка и робко запела. Девочка смолкла. А Ева шла, бережно несла ее и тихо, протяжно напевала колыбельную.

*Окончание в следующем номере*

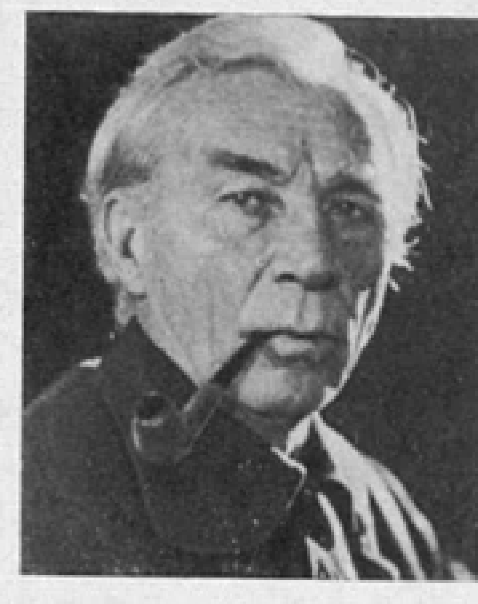


С 70-летием



**Тяпкина Федора Александровича**, кинорежиссера, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, лауреата Ломоносовской премии, поставившего научно-популярные фильмы «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин (Последние страницы)», «Гибель Пушкина», «Бионика и архитектура», «Пойми язык прошлого», «Живое пространство», «Русский град» и другие.

С 60-летием



**Лапикова Ивана Герасимовича**, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии РСФСР имени братьев Васильевых, снимавшегося в фильмах «Солдаты», «Председатель», «Наш дом», «Журналист», «Дом и хозяин», «Андрей Рублев», «Наши знакомые», «Товарищ генерал», «Самый жаркий месяц», «Они сражались за Родину», «Степь», «Поэма о крыльях», «Юность Петра», «Родник», «Фронт за линией фронта», «Фронт в тылу врага» и других.

С 60-летием



**Фрида Валерия Семеновича**, кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, создавшего в содружестве с Ю. Т. Дунским сценарии фильмов «Случай на шахте 8», «Ровесник века», «Семь нянек», «Жили-были старик со старухой», «Служили два товарища», «Гори, гори, моя звезда», «Красная площадь», «Тень», «Сказ про то, как царь Петр арапа женил» (совместно с А. Миттой), «Вдовы» и другие.

С 60-летием



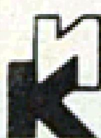
**Яковлева Юрия Яковлевича**, кинодраматурга, автора сценариев художественных фильмов «Всадник над городом», «Красавица», «Зимородок», «Дочь командира», «Девочка, хочешь сниматься в кино?», «Мы смерти смотрели в лицо» и других, мультипликационных фильмов «Умка», «Про щенка», «Желтый слон», «Бабушкин зонтик» и других.

С 50-летием



**Шатрова Михаила Филипповича**, кинодраматурга, принимавшего участие в создании сценариев фильмов «Именем революции», «Шестое июля», «Доверие», «Две строчки мелким шрифтом», «Тегеран-43» и других.





Игорь Костолевский

*Фото В. Бондарева*

Владимир Гостюхин



Галина Польских

*Фото С. Иванова*



Татьяна Друбич

*Фото В. Бондарева*

